

**MIGEL ABENSUR**



**anarhija/ blok 45**  
PORODIČNA BIBLIOTEKA



Miguel Abensour

VILIJAM MORIS: UTOPIJA I ROMANSA

2004. (1973, 1982)

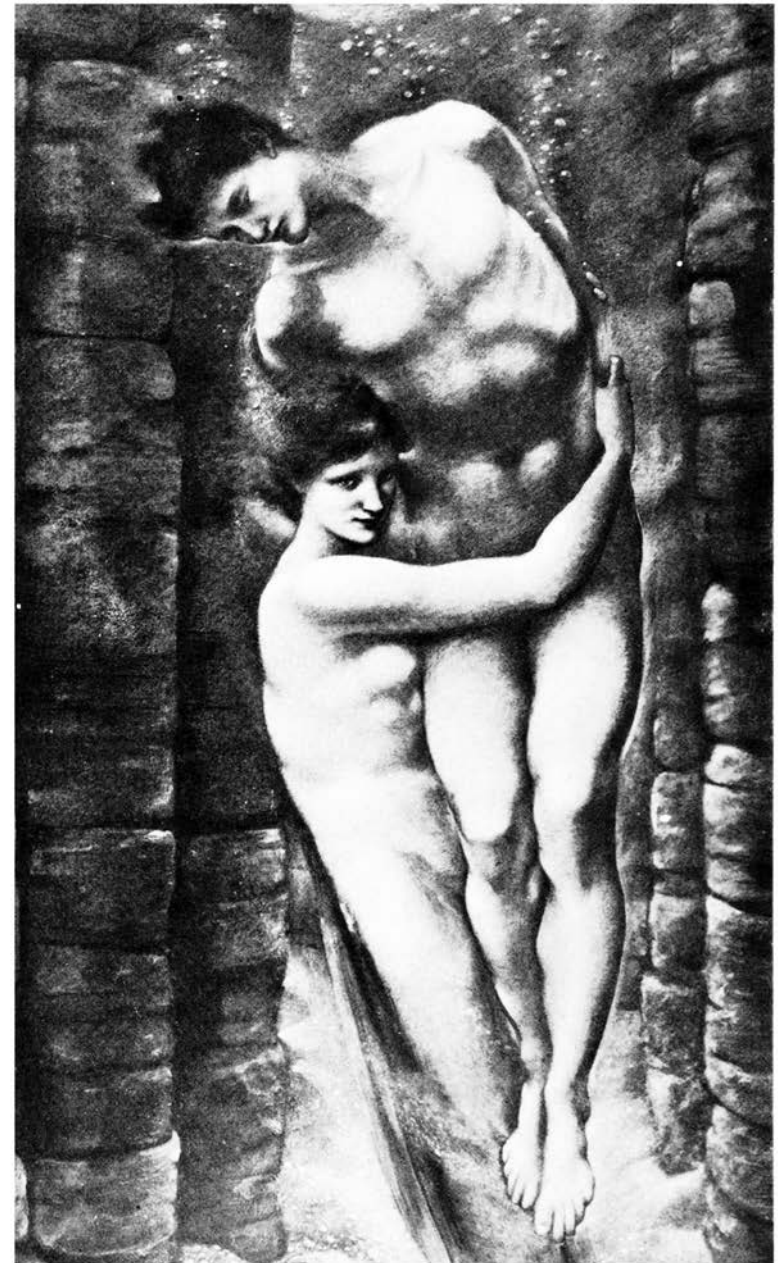
„William Morris, Utopie et Romance“, *Europe: revue littéraire mensuelle*, Issues 900-901, *Le romantisme révolutionnaire*, ed. Michael Löwy, Max Blechman, Les Éditions Denoël, 2004, str. 130-163.

Preveo i priredio: AG, april 2021.

<http://anarhija-blok45.net>  
[aleksa.golijanin@gmail.com](mailto:aleksa.golijanin@gmail.com)

ZAJEDNIČKA ARHIVA

<http://anarhisticka-biblioteka.net>



**VILIJAM MORIS : UTOPIJA I ROMANSA**

„Edukacija želje je 'organizaciona funkcija' morisovske utopije. Ta formula može izazvati zabunu: naime, za razliku od tradicije moralnog vaspitanja čovečanstva, utopija ne treba da dodeljuje želji 'ispravne' ili 'pravedne' ciljeve već da je nauči da želi, da je podstakne, probudi; ne da joj zacrta cilj već da joj otvori put. (...)

„Želju treba naučiti da želi, da želi bolje, da želi više, i pre svega, da želi drugačije; da odbaci svaki balast, da pronade lek za slab apetit, da oslobodi plamene ptice želje, da žudnji za avanturom dopusti da se razmahne.“

„Utopija ovde nema ambiciju da stvara ili podučava pokret: ona je sastavni deo pokreta, utopijska varijacija zajedničkog iskustva. Cilj je nova vrsta percepcije.“

„I Netlau i Vudkok smatraju da je Vilijam Moris uspeo da napiše jednu tako autentično slobodarsku utopiju da to dovodi u pitanje uverenje o nužno autoritarnoj sudbini utopija.“

„... *Vesti iz Nigdine* spadaju u ono što sam nazvao 'novim utopijskim duhom' ... Taj duh je poveo utopiju novim putevima, na kojima će znati i moći da se odupre dijalektici oslobođenja – izokretanju oslobođenja u sopstvenu suprotnost. Međutim, ta orijentacija je u slučaju Vilijama Morisa vodila ka preobražaju same utopije – odatle njegova originalnost – ka tački u kojoj se, u istom tekstu, susreću nadovezivanje na klasične utopije i njihovo prevazilaženje, tako što se njihova nasledena forma zamenjuje utopijom koju ću u nedostatku boljeg izraza nazvati eksperimentalnom.“



KELMSCOTT HOUSE.

UPPER MALL, HAMMERSMITH.

Morisova kuća u Hamersmitu, u Londonu, na obali Temze, ujedno sedište Socijalističke lige (danas sedište William Morris Society), u kojoj počinje avantura Vilijama „Gosta“ iz *Vesti iz Nigdine*. Putovanje se završava uzvodno, u kući prikazanoj na duborezu Čarlsa Gira (na početku knjige, ovde na str. 4), koji je u stvari veran prikaz Morisovog najdražeg kutka, kuće u selu Kelmskot, u Zapadnom Oksfordširu (Kelmscott Manor), po kojem je nazvao i svoje londonsko boravište (Kelmscott House) i svoju izdavačku kuću (Kelmscott Press).

VILJAM MORIS U ANARHISTIČKOJ BIBLIOTECI

<https://anarhisticka-biblioteka.net/category/author/william-morris>

THE WILLIAM MORRIS INTERNET ARCHIVE: WORKS

<https://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>

WILLIAM MORRIS ARCHIVE: PERIODICAL PUBLICATIONS

<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/PeriodicalsPublications.html>



THE WILLIAM MORRIS SOCIETY (UK)

<https://williammorrissociety.org/>

THE JOURNAL OF WILLIAM MORRIS STUDIES (US)

<http://www.morrissociety.org/publications/journal.html>

WILLIAM MORRIS GALLERY (UK)

<https://www.wmgallery.org.uk/>

NA KORICAMA:

Edward Burne-Jones, *The Depths of the Sea*, 1887, detalj.

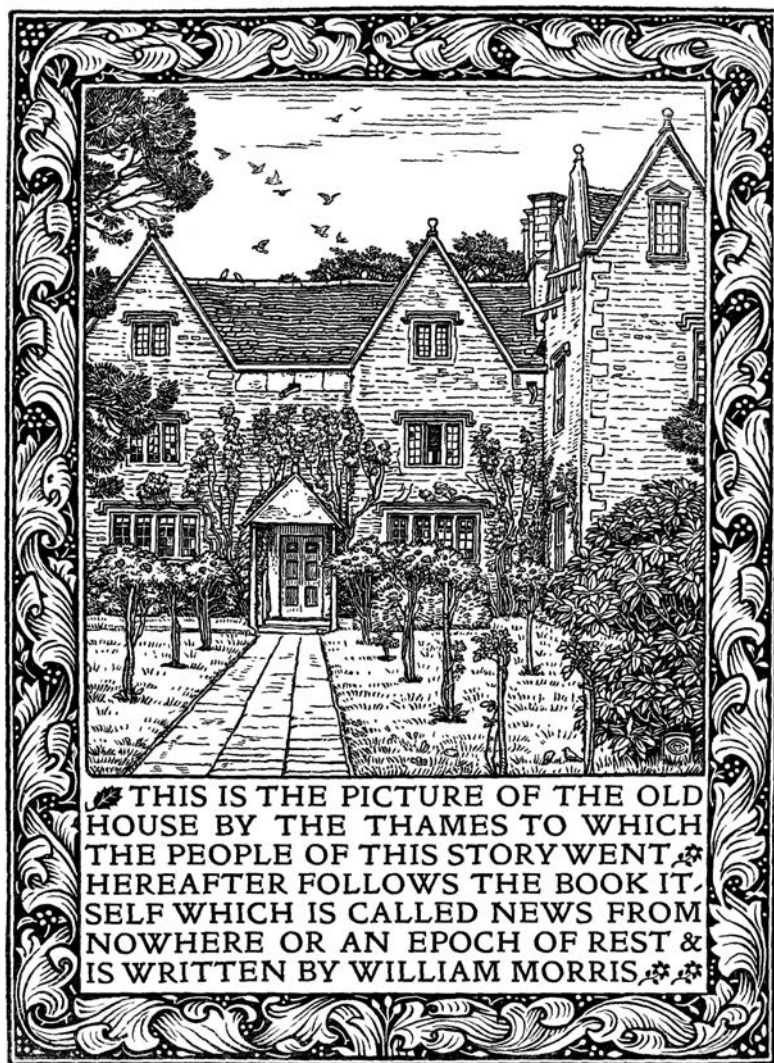
„Nikakva imaginarna predstava o nekom novom načinu društvene represije nagona ne nadahnjuje i ne opsega autora knjige *Vesti iz Nigdine*. Morisova originalnost izvire iz činjenice da njegova utopija leži negde drugde, na drugom terenu. Zato je i teško i jalovo pokušavati da se morisovska utopija sistematizuje u obliku tabele razumnih 'rešenja' za glavna pitanja kojima su se bavile klasične utopije... Reč je o utopijskom delu koje se razvija mimo svih 'rešenja', koje sledi originalnu putanju, pod znakom eksperimenta i potrage.

Na prvi pogled, Morisova utopija se odlikuje dramskom strukturom koja se razvija na nekoliko nivoa – između likova u priči, odnosno, između likova i naratora – i koja se sastoji od scena koje ne predlažu rešenja već *in vivo* otkrivaju drugačiji, poželjniji način života, koji raskida kako s buržoaskom idejom o sreći tako i sa utilitarističkim shvatanjima u okviru socijalizma.“

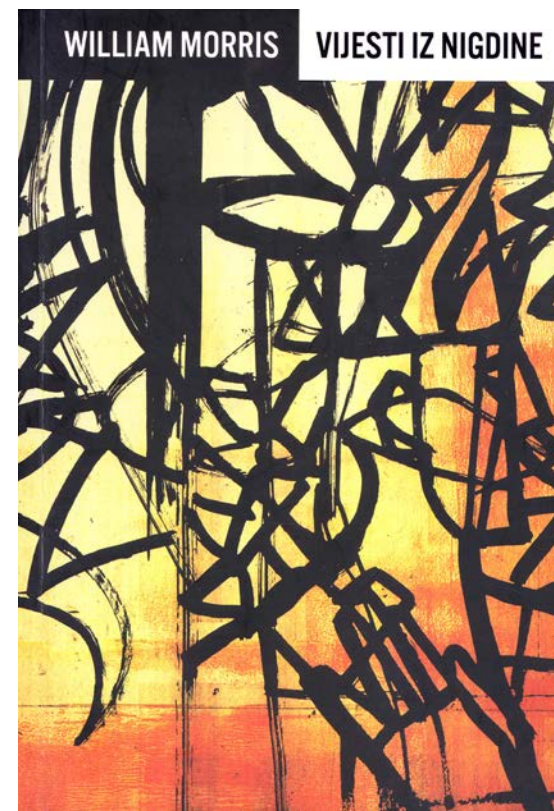
„... To pribegavanje utopijskom čudesnom potvrđuje da je svrha morisovske utopije da probudi, da naelektriše želje tako da pohitaju ka svom oslobođenju, za razliku od utopija koje su zapravo imaginarne projekcije novih oblika društvene represije nagona.“





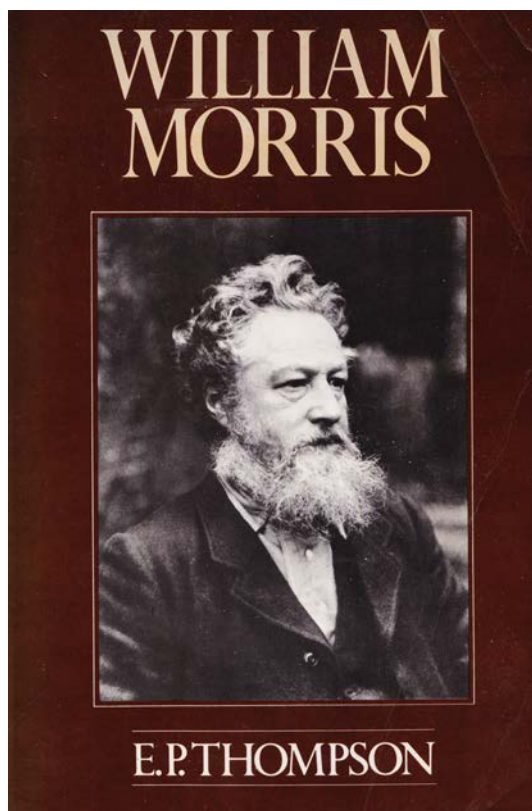


*Vesti iz Nigdine*, izdanje Kelmscott Press, 1893; duborez Čarlsa Gira (Charles Gere) sa Morisovom dekoracijom i tipografijom.



William Morris, *Vijesti iz Nigdine*, DAF, biblioteka *Ni dieu ni maître*, knjiga osma, Zagreb, 2007, preveo Dinko Telečan. Korice: Danijel Žeželj.

<https://www.daf.hr/izdanja/biblioteka-ni-dieu-ni-maitre/vijesti-iz-nigdine>  
<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/william-morris-vijesti-iz-nigdine>



E. P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, drugo izdanje, Pantheon Books, New York, 1976 (prvo izdanje, 1955); isto, za UK, Merlin Press, London, 1976; videti i izdanje PM Press iz 2011.

„Knjiga E. P. Tompsona, *Vilijam Moris, od romantičara do revolucionara*, označava tačku bez povratka u morisovskim studijama“ (M. Abensour, *La passion d'Edward P. Thompson*, 1988).

## Vilijam Moris: utopija i romansa

Migel Abensur (1973, 1982, 2004)

|   |    |  |
|---|----|--|
| Uvod                                    | 7  |  |
| Novi utopijski duh i tehnička inovacija | 10 |  |
| Tehnička inovacija i kritika kulture    | 24 |  |
| Otvoreno delo i eksperimentalna utopija | 35 |  |
| Bibliografska napomena                  | 51 |  |
| E. P. Tompson: Migel Abensur (1976)     | 55 |  |





Frederick H. Evans, Kelmscott Manor, „Pogled iz sobe s tapiserijama“, 1896.

divanje bi moglo lako da svede utopijsko na političko, u uobičajenom smislu („dobar politički pisac, „a fine political writer“), o čemu bi se onda moglo suditi u skladu s normalnim političkim kanonima.<sup>85</sup>

Abensurovi prigovori delom počivaju na njegovom vlastitom suptilnom i pomnom čitanju *Vesti iz Nigdine* – njihove strukture i otvorenosti – a delom na kritici Vilijamsovog zanemarivanja prethodne utopijske tradicije. Ali sva ta pitanja mogla bi se svesti na jedno: zašto bi utopijska i „politička“ dela trebalo suprotstavljati jedna drugima, kada se tako očigledno moraju uzeti zajedno? Zašto bismo uopšte morali da plaćamo tu cenu? Vilijams se suviše lako odriče *Vesti iz Nigdine* i *Džona Bola*, kao što su se možda i od *Hodočasnikovog puta*<sup>86</sup> i *Guliverovih putovanja* odricali oni čitaoci za koje su ta dela bila previše poznati mentalni sadržaji. Džon Gud<sup>87</sup> u dobroj meri postavlja isto pitanje. Zadivljujuće je posmatrati kako Abensur i Gud, u radu na različitim materijalima, oslanjajući se na snage – analitičke i kritičke – svojih različitih disciplina i idioma, dolaze do sličnih zaključaka. (...)

1976.

E. P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, „Postscript: 1976“, str. 786–794 izdanja Pantheon.Books, New York, 1976.

<sup>85</sup> „Time što prednost daje političkom tumačenju, tumač rizikuje da minimalizuje ili čak ignoriše kritiku politike u delu Vilijama Morisa, tako temeljnu da ima za cilj ukidanje politike, i zato se za njenog autora ne može reći da je politički mislilac u klasičnom smislu reči“ (Abensour, str. 341).

<sup>86</sup> John Bunyan, *The Pilgrim's Progress from This World, to That Which Is to Come*, 1678; *Hodočasničko postajanje: od ovog svijeta u onaj što dolazi*, predgovor i prijevod, Robert Mandić, Paralele, Split, 2006; Džon Banjan, *Hodočasnikov put*, prevod sa engleskog Dragan Stijelja Jovanović, Otvorena knjiga, Beograd, 2013.

<sup>87</sup> U nastavku, Tompson se osvrće na esej Džona Guda (John Goode), „William Morris and the Dream of Revolution“, *Literature and Politics in the Nineteenth Century: Essays*, ed. John Lucas, Methuen, London, 1971, str. 221–280.

sporednim bilo prilično bitno; i da bi odbrana Morisa u isto vreme mogla biti odbrana samog utopizma, kojem bi trebalo dopustiti da slobodno korača svetom, bez srama i bez optužbi zbog loših namera.

Odbraniti utopizam (u smislu koji predlaže Abensur) ne znači, naravno, da je *bilo koje* utopijsko delo (koje nije klasično ili pravno-političko) dobro kao i svako drugo. „Edukacija želje“ ne leži izvan kritike rasuđivanja i osećanja, iako bi kritička procedura tu morala biti bliža onoj kreativne književnosti nego političke teorije. Postoje disciplinovani i nedisciplinovani načini „snevanja“, ali to je disciplina mašte, a ne nauke. Ostaje da se pokaže da Morisova utopijska misao može izdržati tu kritiku, kao i kritiku ovih prilično mračnih devedeset godina. I dalje mislim da je u tome uspela. Rejmond Vilijams je došao do istančanijeg zaključka, koji osporavaju i Abensur i Džon Gud. Vilijams je pisao:

„Što se mene tiče, rado bih zaboravio *San Džona Bola* i romantičarske socijalističke pesme, čak i *Vesti iz Nigdine* – u kojima su slabosti cele Morisove poezije aktivne i sputavajuće – ako bi to bila cena da se zadrže neka kraća dela, a ljudi navedu da ih čitaju, kao što su 'Kako živimo', 'Ciljevi umetnosti', 'Korisni rad i beskorisni kuluk' i 'Fabrika kakva bi mogla biti'. Promena naglaska značila bi i promenu Morisovog statusa kao pisca, ali takva promena je kritično neizbežna. U tim predavanjima ima mnogo više života, osećamo da je u pisanje uključen ceo čovek, više nego u bilo kojoj proznoj ili poetskoj romansi... Moris je dobar politički pisac, u najširem smislu, i to je ono na čemu će, u krajnjoj liniji, počivati njegova reputacija.“<sup>84</sup>

To nije tako daleko od mog suda (na str. 717 drugog izdanja biografije). Ne bi trebalo misliti ni da primeri koje navodi Vilijams i njegovo shvatanje političkog pisanja „u najširem smislu“, nužno dovode u pitanje samu utopijsku viziju. Ali Abensur strahuje da to ostavlja prostor za izvrđavanje, kao i moje pozivanje na „naučnu utopiju“. Naime, rasu-

<sup>84</sup> Raymond Williams, *Culture and Society: 1780–1950*, 1958, str. 167–168. Jedno od Morisovih predavanja koje prethodno nije navedeno: „How we Live, and How we might Live“, 1887.

## UVOD

Šta je to što *Vesti iz Nigdine* čini tako izuzetnim delom u istoriji utopija? Većina tumača, bez obzira da li prihvataju ili ne prihvataju optužnicu koju protiv utopije podižu njeni kritičari, slažu se da delu Vilijama Morisa treba dodeliti posebno mesto. Prvi odgovor bi se sastojao u tome da se ukaže na slobodarski kvalitet morisovske utopije. I Netlau i Vudkok smatraju da je Vilijam Moris uspeo da napiše jednu tako autentično slobodarsku utopiju da to dovodi u pitanje uverenje o nužno autoritarnoj sudbini utopija.<sup>1</sup> Čarobna atmosfera slobode obavlja društvo budućnosti austom mira i sreće. Ali, da li je dovoljno prepoznati taj slobodarski ton *Vesti iz Nigdine*? Zar time što tragamo za temama ili stavovima koji potvrđuju autorove antiautoritarne težnje ne rizikujemo da od toga dela napravimo anarhistički književni biser?

<sup>1</sup> Max Nettlau, „William Morris y su utopía *Noticias de Ninguna Parte*“, *La Protesta*, Supl. Quincenal 262, 1927, str. 97–101. George Woodcock, *Anarchism*, Penguin Books, 1963, str. 416–418. (Sve bibliografske odrednice preuzete su od autora, uz neka prilagođavanja i dodatke; svi komentari, AG.)

Pitanje je u stvari loše postavljeno, sve dok pokušavamo da ono što delo Vilijama Morisa čini izuzetnim pripišemo temama ili doktrini koje utopijsko izlaganje ilustruje. Umesto toga, svoj pogled bi trebalo da skrenemo ka formi izlaganja, a onda i ka formi same utopije. Tu promenu načina gledanja je utoliko lakše izvesti ako čitalac odbaci ideju o savladavanju teksta i njegovoj doktrinarnoj aproprijaciji. Zar ne bi bilo bolje prepustiti se zavodljivosti morisovske vizije doba predaha i prijateljstva, prihvatiti to obećanje sreće, osetiti to uživanje koje budi, prepustiti se bez oklevanja njegovom kretanju – pozivu na putovanje – i onda, kad nastupi trenutak razdvajanja, slediti tok vremena, zamah samog štiva, u daljoj potrazi za njegovom čarolijom? Umesto da se odmah ustremimo na teze za koje mislimo da se mogu izvući iz utopijskog teksta („doktrinarna aproprijacija“), mnogo je bolje zamisliti se nad njegovom draži, nad prisustvom te draži, nad samom avanturom čitanja u kojoj se, čak i posle razdvajanja do kojeg dolazi kada sklopimo knjigu, reprodukuje nešto od same utopijske avanture. Ako prihvatimo iskušenja utopijskog kretanja, tog „putovanja“, to će nas usmeriti ka pristupu Vilijama Morisa, ka tački u kojoj se njegovo estetsko iskustvo ukršta s njegovim političkim stremljenjima. Zamislimo za trenutak kako bi izgledala utopija koju bi napisali Šarl Bodler ili Žerar de Nerval, utopija podstaknuta zanimanjem koje su ti pesnici pokazivali za utopijske iluminacije devetnaestog veka...

Nezavisno od tog poetskog kvaliteta, *Vesti iz Nigdine* spadaju u ono što sam nazvao „novim utopijskim duhom“, to jest u onu jedinstvenu konstelaciju nastalu posle tri velika utopijska „odstupanja“ s početka devetnaestog veka (Sen-Simon, Furije, Oven).<sup>2</sup> Posebnost tog novog utopijskog duha sastojala se u integrisanju kritika upućenih utopiji, kao što je ona Marksova, mada ne samo njegova, ali tako da joj se ne zapečati sudbina; naprotiv, taj duh je poveo utopiju novim putevima, na kojima će znati i moći da se odupre dijalektici oslobođenja – izokretanju oslobođenja u sopstvenu suprotnost. Međutim, ta orijentacija je u slučaju Vilijama Morisa vodila ka preobražaju same utopije

<sup>2</sup> M. Abensour, „L'Histoire de l'Utopie et le Destin de sa Critique“, *Textures*, 6–7 (1973), 8–9 (1974).

delu („Nužnost i želja“, „Necessity and Desire“), težio sam zaključku od kojeg sam se na kraju okrenuo, iz pobožnosti prema politici kao tekstu i bojažljivosti pred pojmom „utopija“. Ali to je bilo očigledno: Moris je bio komunistički utopista<sup>83</sup>, s punom snagom preobražene romantičarske tradicije iza sebe.

Ono što smo gurali u stranu, neprimetno se povećavalo, sve dok se sa svake strane nije protegnulo unedogled. Da bi se definisao Morisov stav kao socijaliste, pokazalo se da je neophodno da se sam marksizam podvrgne samokritici; a naročito da se dovede u pitanje antinomija naučno–utopijsko. Ali takva samokritika povlači za sobom mnogo veće posledice nego što su lokalni sudovi o odnosu Vilijama Morisa prema toj tradiciji. „Morisov slučaj“ bi u stvari mogao biti kritičan u dijagnostikovanju slučaja marksizma posle 1880. Marksizam koji nije bio u stanju da uzvratu Morisu ili da živi bez njegovog potcenjivanja ili koji je, čak i kada je „polagao pravo“ na njega, gledao kako da zatvori ono što je on otvorio i potisne njegove uvide, mogao je lako pokazati istu nelagodnost u prisustvu svakog drugog oblika romantizma ili utopizma. A „želja“, needukovana osim u ogorčenoj praksi klasne borbe, mogla se lako oteti – kao što je upozoravao Moris – ponekad s dobrim posledicama, ponekad s lošim, ali tako što se uvek iznova vraćala na „zdrav razum“ ili uvrežene vrednosti postojećeg društva. Prema tome, ono što bi „Morisov slučaj“ morao da obuhvati jeste ceo problem podređivanja imaginativnih utopijskih sposobnosti u okvirima poznije marksističke tradicije: njen manjak moralne samosvesti ili čak vokabulara želje, njena nesposobnost da projektuje bilo kakvu sliku budućnosti ili čak njena sklonost da se umesto toga vrati na sliku utilitarističkog zemaljskog raja – maksimalno povećanje ekonomskog rasta. Ali to bi značilo proširiti argumentaciju mnogo dalje nego što je na ovom mestu prikladno. Dovoljno je reći da je ono što smo smatrali

<sup>83</sup> Kažem „komunistički utopista“, zato što odbacujem izraz „marksistički utopista“ (kao što Abensour odbacuje izraz „naučna utopija“), budući da se izraz „komunistički“ može odnositi kako na vrednosni, tako i na teoretski sistem kao što „marksistički“ više ne može. Pod „komunističkim“ mislim naročito na one vrednosti koje je sam Moris pripisivao budućem društvu. (Prim. E. P. Thompson.)



svoga, da želi drugačije“ (str. 330). Morisov utopizam, u svojim najboljim trenucima, oslobađa želju za neprekidno preispitivanje naših vrednosti kao i za sopstveno preispitivanje<sup>82</sup>:

„U stvari, u Morisovom slučaju, pribegavanje utopijskom pisanju označava upravo želju za probojem, za rizikom avanture ili iskustva, u punom smislu te reči, koji omogućava da se nasluti, ugleda ili čak razmišlja o onome što nam teoretski tekst, po samoj svojoj prirodi, nikada ne bi mogao dopustiti da razmišljamo, budući da ostaje zatvoren u granicama jasnog i razgovetnog značenja“ (str. 347).

Abensur nam ne dopuštani ni da u tome vidimo oblik političke kritike, budući da je, na najdubljem nivou, tu reč o kritici svega što podrazumevamo pod „politikom“ (str. 341).

Ova izvanredna studija šalje stara pitanja u prošlost i predlaže nove probleme. Tamo gde se postavljalo pitanje „da li je Moris marksista ili nemarksista“, pokazuje se da u najvećem delu svoje komunističke propagande nije bio ni jedno, ni drugo. Bio je negde drugde, radio nešto drugo, tako da to pitanje nije toliko pogrešno koliko neumesno. To objašnjava teškoće koje su svi kritičari, osim „represivnog“ g. Mejera, imali u pokušaju da njegove socijalističke spise svedu na sistem; i zašto ti nesistematični spisi ostaju izazovni na tako dubok način. Možemo i treba da kažemo da je Moris bio marksistia i utopista, ali ne smemo dozvoliti da se između ta dva pojma pojavi crtica ili da se oni vide u protivrečnosti. Iznad svega, drugi termin se ne može svesti na prvi. Ne možemo dopustiti ni snishodljivost koja pretpostavlja da je „edukacija želje“ podređeni deo.

Pozdravljam Abensurov uvid utoliko više što je upravo taj uvid, na potisnutom nivou, strukturirao i ovu knjigu (*William Morris: Romantic to Revolutionary*) kada je prvi put napisana (1955), ali koji na kraju nisam uspeo da artikulišem. Svojim naglaskom na „težnji“ unutar romantičarske tradicije, na „moralnom realizmu“, na Morisovom stalnom ponavljanju reči „nada“ i u samom naslovu četvrtog

<sup>82</sup> „(Funkcija utopije) je da želji pruži slobodu da se preispita, da vidi, da spozna samu želju“ (Abensour, str. 349).

– odatle njegova originalnost – ka tački u kojoj se, u istom tekstu, sustiču nadovezivanje na klasične utopije i njihovo prevazilaženje, tako što se njihova nasleđena forma zamenjuje utopijom koju ću u nedostatku boljeg izraza nazvati eksperimentalnom. To je izlaganje koje se razvija iz preispitivanja same utopije, koju pored toga pogađa i njena sopstvena nepopravljiva krhkost. To samoisprobavanje utopije ponovo rasplamsava poetski dar Vilijama Morisa, koji potragu iz srednjovekovne „romanse“ prenosi u svoju viziju društva budućnosti. S tim kvalitetom „utopijske romanse“ ponovo se srećemo u *Vestima iz Nigdine*, kada Morisov rani romantizam vaskrsava u njegovoj revolucionarnoj fazi, da bi stvorio novi utopijski romantizam.

Ako upletemo te tri niti – slobodarski ton, novi utopijski duh, preobražaj „romanse“ – biće nam potpuno jasno da kod Morisa nije prosto bila reč o tome da se pređe s romantizma na revoluciju već da se izmisli još neviđeni spoj između romantičarskog bunta i novog revolucionarnog zahteva.

U kojoj meri se taj jedinstveni karakter morisovske utopije manifestovao u inovaciji u formi moderne socijalističke utopije? To je pitanje preobražaja funkcije, koji je na izvanredan način najavio Valter Benjamin:

„Nije poželjna duhovna obnova, kako su je fašisti proklamovali, već se predlažu tehničke novine... Ovde bih se zadovoljio upućivanjem na presudnu razliku između običnog snabdevanja proizvodnog aparata i njegovog menjanja. I hteo bih da na početku svojih izlaganja... postavim tezu prema kojoj snabdevati proizvodni aparat, ne menjajući ga – u najvećoj mogućoj meri – predstavlja krajnje sporan postupak, čak i onda kada izgleda da je građa kojom se taj aparat snabdeva revolucionarne prirode.“<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Valter Benjamin, „Pisac kao proizvođač“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 104; preveo Milan Tabaković. Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934“, *Gesammelte Schriften*, II, str. 683–701.

## NOVI UTOPIJSKI DUH I TEHNIČKA INOVACIJA

Kada čitamo *Vesti iz Nigdine*, nekoliko znakova ukazuje na tehničku inovaciju.<sup>4</sup> Pre svega, u načinu objavljivanja. Vilijam Moris je *Vesti iz Nigdine* prvi put objavio u revolucionarnom socijalističkom časopisu *The Commonweal*, u nastavcima, od januara do oktobra 1890. Izbor takvog oblika objavljivanja već podrazumeva određenu transformaciju „proizvodnog aparata“ u pogledu distribucije i same prakse pisanja. To bi pre svega trebalo da dovede do određene modifikacije razdvajanja na autora i čitaoca. „Jer čitalac je u svako doba spreman da postane onaj koji piše, naime onaj koji opisuje, pa i onaj koji propisuje.“<sup>5</sup> Dovoljno je uporediti takav način objavljivanja s klasičnom publikacijom, u obliku knjige, zatvorenog predmeta, da bi se videlo kako izlaganje jedne utopije u periodu od deset meseci teži i uspeva da uspostavi drugačiji odnos s čitaocima. „Prikazivanje pisca kao proizvođača mora da uzme u obzir i štampu“, smatra Benjamin.<sup>6</sup> Bez namere da se prepustimo preterano optimističkim iluzijama o mogućnostima dijaloške komunikacije, ipak moramo primetiti da takav način objavljivanja, nastao u miljeu veoma zainteresovanom za socijalističke ideje, izaziva odgovore, ostavlja otvoren prostor za reakcije čitalaca, pozitivne ili negativne, tokom samog procesa pisanja, *in statu nascendi*. Uključen je odnos razmene: do zaključenja publikacije, moguće su izmene, objašnjenja, prerade, dopune. Čitalac se na neki način poziva da učestvuje u pisanju utopije. Kao što pokazuje

<sup>4</sup> „Tehnička inovacija“, jedan od Abensurovih glavnih operativnih pojmova, ne samo u ovom tekstu, o koji ćemo se mi koji smo čitali Elila, ali verovatno i zbog drugih asocijacija, odmah spotaći. Ipak, vredi nastaviti. Kao što ćemo videti, Abensur pod time uvek podrazumeva *formalne* inovacije (ili „obnovu formi“, kao što i sam kaže), a ne nešto „tehničko“ u uobičajenom smislu te reči: nove, inovativne pristupe i forme, u svemu onome za šta u prvi mah obično i ne slutimo do koje mere bi moralo biti drugačije, ako zaista želimo da izađemo iz starih fiksacija: u razmišljanju, artikulaciji, delovanju, ponašanju, međusobnim odnosima.

<sup>5</sup> *Ibid.*, str. 100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, str. 101.

okret celog poretka društvenog života: „Dostizanje tog neposrednog cilja dovešće do tako čudesne i neodoljive promene u društvu, da oni među koji nose neko zrnce mašte u sebi mogu samo da nagađaju kako ćemo tada živeti.“<sup>78</sup> Morisova namera, ni u jednom od njegovih utopijskih spisa, nije bila da pruži bilo doktrinu ili sistematski opis budućeg društva (str. 295–296). Često je namerno izbegavao da govori o „uređenju“. Upravo iz tog razloga, oslanjao se na svoje romantičarsko nasleđe sna i fantazije, dodatno naglašeno distanciranjem uz pomoć arhaičnog rečnika<sup>79</sup>, umesto da je usvojio Belamijev lažni naturalizam. Namera mu je bila da u formi fantazije dočara alternativne vrednosti skicirane u prikazu alternativnog načina života (str. 298). A ono po čemu se taj poduhvat ističe jeste upravo taj *otvoreni*, spekulativni kvalitet i to *odstupanje* imaginacije od zahteva konceptualne preciznosti.<sup>80</sup> Ni u *Vestima iz Nigdine*, niti u predavanjima kao što su „Fabrika kakva bi mogla biti“ ili „Društvo budućnosti“<sup>81</sup> Moris ne nudi precizna „rešenja“. Nije čak važno (kao prvi kriterijum) ni da li čitalac odobrava njegove aproksimacije. Slaganje može biti poželjnije nego neslaganje, ali važniji od toga je izazov mašti da se upusti u isto otvoreno istraživanje. A u takvoj avanturi se onda dešavaju dve stvari: u našim uvreženim vrednostima („zdravom razumu“ buržoaskog društva) dolazi do pometnje. I stupamo na pravi i novonastali prostor utopije: *edukaciju želje*. To nije isto što i „moralno vaspitanje“ u odnosu na dati cilj; to je pre svega otvaranje puta težnji, „podučavanje želje da želi, da želi bolje, da želi više i iznad

<sup>78</sup> W. Morris, „How Shall We Live Then?“, 1889, *International Review of Social History*, Vol. 16, No. 2, ed. Paul Meier, 1971, str. 6.

<sup>79</sup> *Vesti iz Nigdine* nisu pisane u nekom arhaičnom idiomu (kao ni predavanja, eseji i članci), ali *Džon Bol*, skoro cela poezija i skoro sve njegove „srednjovekovne romanse“ zaista jesu. (AG)

<sup>80</sup> „Utopija se odvaja od koncepta da bi postala slika, posrednička slika otvorena za 'istinu želje'“ (Abensour, str. 329; kao i u ovoj verziji).

<sup>81</sup> „A Factory As It Might Be“, *Justice*, 17. V 1884, str. 2; „The Society of the Future“, *Commonweal*, Volume 5, No. 168 (169, 170), 30. III 1889, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/william-morris-drustvo-buducnosti>.





1887, 1888), do šire publike, mimo ideoloških razlika i klasnih podela. Ovdje je, naprotiv, prvi i najvažniji medij kojem se pisac obraća krajnje ograničeni krug militantnih čitalaca jednog politički i teoretski angažovanog lista. Novom vidu percepcije odgovara novi vid utopijske proizvodnje. Moris ne piše izvan društvenog pokreta da bi mu „svest ulio spolja“. On ne donosi dobru vest nekog novog socijalističkog sistema, niti piše neki „Novi Jerusolim“ u džepnom formatu koji želi da nametne zahvalnom čovečanstvu. E. P. Tompson s pravom insistira na spontanosti *Vesti iz Nigdine*, što znači da Moris ne izvodi nikakav grandiozni manevar, poput onog koji je pokušao Kabe, koji je s *Putem u Ikariju* hteo da zasnuje novu socijalističku školu.<sup>8</sup>

Vilijam Moris u stvari interveniše unutar pokreta, kao njegov aktivni i konkretni član, koji usred debata i sukobljavanja različitih grupa koje sebe smatraju socijalističkim nudi svoju ličnu viziju komunističkog društva i puta koji bi mogao dovesti do njega. Jedna od velikih zasluga kritičke studije E. P. Tompsona jeste u tome što je Morisovu utopiju izvukao iz istorije književnosti i vratio je u političku istoriju socijalizma. Morisova utopija označava i raskid s monološkim principom svojstvenim utopijskom socijalizmu i otkriva se kao otvoreno višedimenzionalno delo, sastavljeno na način koji omogućava razmenu, tačnije, koji poziva čitaoce da zauzvrat razviju i prenesu sopstvenu viziju komunizma. Sam početak teksta naglašava tu dijalošku nameru: na kraju vrlo žustre razmene mišljenja o tome šta će se dogoditi dan nakon revolucije, između šest različitih pristupa, pripovedač, daleko od pozicije u kojoj bi mogao da nekome nametne istinu svog pristupa, izražava želju: „Kad bih mogao doživeti makar jedan takav dan“ – čime ukazuje na subjektivnost svoje želje i poziva čitaoce da u trenutku čitanja učine isto, tako da dođe do sučeljavanja

<sup>8</sup> E. P. Thompson (1924–1993), *William Morris, Romantic to Revolutionary*, London, 1955 (prvo izdanje), str. 759. Prvu verziju ovog teksta Abensur je napisao 1973, kada je opticaju još bilo samo prvo izdanje Tompsonove biografije; nezavisno od ovog teksta, uvek se preporučuje drugo izdanje, iz 1976, što je praktično nova knjiga.

mnoge bile šarmantne ili zabavne; ali dok je forma njegovih spisa i dalje bila „utopijska“, sadržaj je dobrim delom postao „naučan“; a preko onoga za šta bi se pokazalo da se ne uklapa u pristojan marksistički tekst, moglo se preći. Rešenje je, ukratko, bilo u tome da se sugerise kako Moris zapravo nije ni bio utopista.

To nisu Abensurove reči već moj komentar njegove argumentacije. A komentarišu i neke od njegovih kontrapredloga: (i) iako se neko može složiti (kao što čini i on) s Marksovom i Engelsovom kritikom utopija nastalih pre 1850, to ipak ostaju lokalni sudovi na osnovu kojih se ne može, jednom za svagda, osuditi svaki generički utopijski modus; (ii) Moris je, neizbežno, utopijski komunist, ne samo u *Vestima iz Nigdine* već i u velikom delu svojih direktnije političkih spisa, tako da se svaki sud koji propušta da se suoči s tom činjenicom može slobodno kritikovati kao izbegavanje; (iii) pitanje Morisovog odnosa prema marksizmu zapravo postavlja pitanje, ne da li bi marksisti trebalo da kritikuju Morisa već da li bi marksizam trebalo da kritikuje samog sebe?

Pogledajmo sada malo detaljnije kako Abensur razvija tu argumentaciju. Uobičajeni marksistički pristup Morisu (tvrdi on) kombinuje primenu „pripitomljavanja“ i „represije“, u kojoj se utopijske komponente njegove misli svode na izraz naučnog socijalizma (str. 270). Mejer je taj koji se naišao na najoštriju Abensurov kritiku.<sup>77</sup> Pošto je dopustio da *Vesti iz Nigdine* spadaju u marksistički kanon, Mejer prvo mora da ih provuče kroz dvostruku proveru: prvo, iz njih mora da izvuče određene propozicije, koje onda upoređuje s propozicijama iz Morisovih eksplicitnijih političkih tekstova; a te propozicije se, opet, upoređuju s tekstovima Marksa i Engelsa, kao nekom vrstom „Vrhovnog suda, koji jedini može da donese konačnu presudu“. Teorijski tekstovi se tako koriste kao glavni ključ za dekodiranje utopijskog dela (str. 345). Kao rezultat toga, Mejer je konačno „dao ime 'Nigdini' iz koje su nam stigle vesti: ime tog kontinenta je marksizam“ (str. 346). Ali na to delo možemo odgovoriti samo

<sup>77</sup> Paul Meier, *La Pensée utopique de William Morris*, Paris, Editions Sociales, 1972; eng., *William Morris, The Marxist Dreamer*, 1978.

proglašavala za oprostivu pesničku slobodu (str. 252).<sup>75</sup> Novi mit nije bio pogrešan zato što je Morisa prikazao kao praktičnog i teoretskog sledbenika marksističke tradicije: bio je pogrešan zato što je previdao ili tražio opravdanja za značajne razlike u naglasku unutar te tradicije (u kojoj je Moris, zajedno s Domelom Nivenhojsom, stajao na „levici“) i potcenjivao one aspekte njegove misli koji se nisu mogli asimilovati. Abensur smatra da sam manje kriv zbog takve asimilacije i zanemarivanja od nekih drugih, ali opet misli da sam se, zajedno sa A. L. Mortonom, nasukao na problem utopizma; prigovara mi i zbog izvrđavanja koje sam pokazao kada sam na *Vesti iz Nigdine* primenio formulu „naučne utopije“ (str. 263).<sup>76</sup> On iza te formule vidi odbacivanje vrednosti utopijskog modusa u bilo kom obliku: neka „naučna utopija“ može se odobriti samo zato što nije *zaista* utopijska.

Abensur smatra da je kritika utopijskog socijalizma iz *Komunističkog manifesta* (1848) i još više, iz Engelsovog *Razvitka socijalizma od utopije do nauke* (1880), u potonjoj marksističkoj tradiciji dovela do doktrinarne antinomije: nauka (dobra), utopizam (loš). Ni u jednom trenutku posle 1850. naučni socijalizam nije imao potrebu za utopijama (kao ni za doktrinarnim autoritetom koji bi ukazivao na njih). Spekulacije o budućem društvu bile su potisnute i razvejane pažnjom koja se poklanjala strategiji. Osim o „Revoluciji“, nešto malo više moglo se znati samo o najsvedenijim teoretskim postavkama, kao što su „dva stadijuma“ predviđena u „Kritici Gotskog programa“ (1875). Iz toga se može zaključiti da su ortodokсни marksisti morali prilaziti Morisu s velikom nelagodnošću. Šta je taj povratak na utopizam uopšte tražio unutar marksističke tradicije? Možda je u njegovom slučaju bila reč o pogrešnom prepoznavanju? Uobičajeno rešenje bilo je predložiti da se Morisu ukaže poštovanje (zbog njegovih dobrih namera i eksplicitnijih političkih tekstova), ispod kojeg je zjapila krajnja snishodljivost: od Morisa, koji je postao „marksista“ u pedesetoj godini, nije se moglo očekivati da odbaci sve svoje stare romantičarske navike, od kojih su

<sup>75</sup> Thompson navodi paginaciju iz Abensurove disertacije.

<sup>76</sup> Videti str. 693 (biografije). Prihvatam Abensurovu kritiku, ali zadržao sam taj pasus, kao tekst u ovoj raspravi. (Prim. E. P. Thompson.)

različitih osećanja i težnji.<sup>9</sup> Od samog početka Vilijam Moris stavlja svoj tekst pod znak jednog od temeljnih principa novog utopijskog duha, koji je izrazio Dežak:

„Žudim za srećom i prizivam njen ideal. Ako vam taj ideal izmami osmeh na lice, učinite isto što i ja, volite ga. Ako ga nađete nesavršenim, korigujte ga. Ako vam se ne sviđa, stvorite svoj. Ako vam se ni taj ne sviđa, stvorite novi. Nisam isključiv i rado ću odustati od svog ideala zbog vašeg, ako mi se učini savršениjim“ (J. Déjacque, *L'Humanisphere*, „Préface“).

Temeljna tehnička inovacija ovde se prevodi u odbacivanje utopije kao modela u korist utopije kao simulacije.<sup>10</sup> Ipak, ako hoćemo da shvatimo zašto je Tomas Mor, osnivač klasične utopije, pribegavao „via obliqua (iskošeni pristup)“, možda bi trebalo da preispitamo zna-

<sup>9</sup> Sam početak romana, kada se Moris (pripovedač) duhovito, ali i verno osvrće na često frustrirajuće debate u Socijalističkog ligi (u njegovoj kući u Hamersmitu); izlazi na svež noćni vazduh, u šetnju pored reke, i govori samom sebi: „Kad bih mogao doživjeti makar jedan takav dan... kad bih ga samo mogao doživjeti!“ Posle toga, kod kuće, tone u san – i sutradan se budi u istoj postelji, u istoj kući i susedstvu, ali u potpuno drugačijem svetu. Sada je Villijam Gost (William Guest), kome žitelji tog preobraženog sveta, u kojem još ponegde opstaju mutni tragovi sećanja na svet iz kojeg dolazi Gost, objašnjavaju detalje svog načina života. Uzgred, u tom smislu, *Vesti iz Nigdine* su hronotopija, a ne doslovno utopija; topos je isti, ali se njegov izgled, posle nekoliko generacija, drastično promenio. Svi citati iz romana preuzeti su iz izdanja William Morris, *Vijesti iz Nigdine*, DAF, Zagreb, 2007, preveo Dinko Telečan; <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/william-morris-vijesti-iz-nigdine>.

<sup>10</sup> U originalu, „simulacre“, što ne treba shvatiti kao neki privid ili obmanu, kao što je to posle Bodrijara postalo uobičajeno, već kao inscenaciju ili probu („simulacija“), za razliku od nekog fiksnog utopijskog modela, po uzoru na politički program, koji očekuje svoju striktnu primenu. Morisova utopija se može opisati i prosto kao „esej“, što doslovno znači „proba“; opet, možda bi i to za nekog bilo zbunjujuće, jer se taj izraz obično ne koristi za fikciju. U svakom slučaju, Abensur ispravno ukazuje na prednosti otvorene, eksperimentalne forme i njenu *katalizatorsku* funkciju; to je podsticaj na drugačije razmišljanje, a ne diktat ili recept.

čaj te opozicije. Ta tehnička inovacija u proizvodnom aparatu i načinu objavljivanja donosi i temeljnu promenu u samom obliku utopije.

Naime, neko ko se, kao Vilijam Moris, intelektualno i svesno drži marksističkog shvatanja istorije, koje insistira upravo na svom pravu na istorijsku inovaciju i nosi sa sobom viziju radikalno nove, nezamislive, heterogene budućnosti, dospeva pred sledeću alternativu: ili da se konačno odrekne forme klasične utopije – kao pravno-političkog modela – ili da osmisli i predloži, na osnovu istorijskog ili morfološkog predviđanja, novi oblik utopije, koji će se napajati na izvorima drugačijim od klasičnog modela, i koji će, iznad svega, preneti svoju intervenciju u drugu oblast društvenog polja. U neku ruku, Morisovu tehničku inovaciju možemo u prvi mah proceniti negativno. Pre svega, pomak u pravnoj regulaciji se pokazuje nemogućim. Za razliku od utopija Kabea ili Belamija, koje su vodile ka „ikarijskom komunizmu“, odnosno „nacionalizmu“<sup>11</sup>, iz *Vesti iz Nigdine* ne može se izvući nijedna doktrina, niti neki konkretan socijalistički sistem. Još važnija crta, koja jasno označava namerni raskid s monološkim principom utopijskog socijalizma: gotovo jednoglasne kritike zamerale su Vilijamu Morisu što nije predložio nikakvu pedagogiju. Opet, klasična marksistička kritika, donekle naklonjena Morisu, nije ništa manje naglašavala slabost njegovog dela u pogledu vaspitanja.<sup>12</sup>

Naprotiv, odsustvo pedagogije, daleko od toga da bude slabost ili propust, kao što su to bili skloni da vide marksistički pedagozi, ukazuje na ono što *Vesti iz Nigdine* čini tako novim. Snaga Morisove utopije leži u činjenici da se u njoj ne pojavljuje, niti može pojaviti neki ideal ili bilo kakav plan za moralno vaspitanje čovečanstva. Odbacivanje

<sup>11</sup> Belamijeva utopija je nadahnula osnivanje brojnih „Nacionalističkih klubova (Nationalist Clubs)“, širom SAD, ali taj naziv potiče od njihovog zahteva za *nacionalizacijom* celokupne industrije, tako da se može shvatiti kao neki oblik korporativizma: totalne regulacije društvene aktivnosti iz jednog centra, sve-moćne Države.

<sup>12</sup> Abensur kao primer navodi predgovor Pola Mejera za francusko izdanje *Vesti iz Nigdine*. William Morris, *Nouvelles de Nulle Part*, introduction de Paul Meier, Éditions Sociales, Paris, 1961, str. 68.

## Migel Abensur

E. P. Tompson

Odlomak iz „Postskriptuma“ za drugo izdanje biografije *William Morris: Romantic to Revolutionary* (1955, 1976), str. 786–794.

(...)

Abensur je predstavio novu studiju o utopijskoj tradiciji, koja kroz niz suptilnih analiza snažno naglašava Morisov kritički (i nepresušni) značaj.<sup>72</sup> Budući da delo Migela Abensura još neko vreme neće biti lako dostupno čitaocima s engleskog govornog područja, moram pažljivo preneti njegove zaključke. On piše s kritičkih pozicija (s pozicija „levice“) unutar francuske marksističke kulture, i posvećuje posebnu pažnju onome što su drugi socijalistički autori pisali o Morisu: Gijo, Pejdz Arnot, A. L. Morton, Džon Midlton Mari<sup>73</sup>, (Rejmond) Vilijams i ja – pri čemu niko od nas nije pošteđen kritike. Abensur uviđa značaj Arnotove *Odbrane Morisa*<sup>74</sup> naspram antimarksističkih mitova tog vremena; ali kaže da je tako stvorena protivteža u obliku mita unutar marksističke tradicije, po kojem je sve što je u Morisovoj misli bilo „dragoceno“ prvo moralo proći kroz sito ortodoksije, koja je svaki komadić utopizma suviše veliki da bi prošao kroz njena okca

<sup>72</sup> M.-H. Abensour, *Les Formes de L'Utopie Socialiste-Communiste*, thèse pour le Doctorat d'État en science politique (doktorska teza iz političkih nauka), Paris 1973, naročito poglavlje 4. Najavljeno kao *Utopies et dialectique du socialisme*, Paris (1977?).

<sup>73</sup> Abensur podseća na Marijeve zaboravljene članke (John Middleton Murry) „The Return to Fundamentals: Marx and Morris“, *Adelphi*, V, nos. 1 & 2 (October-November, 1932); „Bolshevism and Bradford“, *Adelphi*, IV, no. 5 (August 1932). (Prim. E. P. Tompson.)

<sup>74</sup> Robert Page Arnot, *William Morris: A Vindication*, 1934, pamflet, kasnije proširen u knjigu, *William Morris the Man and the Myth*, 1964.





Edward Palmer Thompson (1924–1993)

utopije kao modela ima vrlo antipedagoške posledice, budući da model nužno sadrži pedagogiju i obrnuto. Nikakva imaginarna predstava o nekom novom načinu društvene represije nagona ne nadahnjuje i ne opseada autora knjige *Vesti iz Nigdine*. Morisova originalnost izvire iz činjenice da njegova utopija leži negde drugde, na drugom terenu. Zato je i teško i jalovo pokušavati da se morisovska utopija sistematizuje u obliku tabele razumnih „rešenja“ za glavna pitanja kojima su se bavile klasične utopije. Takav pokušaj imao bi smisla samo privremeno; u slučaju *Vesti iz Nigdine*, mogao bi biti interesantan samo ako onog ko se to u to upusti navede da u samom svom neuspehu vidi koliko je takav pokušaj pogrešan i tako shvati da je reč o utopijskom delu koje se razvija mimo svih „rešenja“, koje sledi originalnu putanju, pod znakom *eksperimenta i potrage*.

Na prvi pogled, Morisova utopija se odlikuje dramskom strukturom koja se razvija na nekoliko nivoa – između likova u priči, odnosno, između likova i naratora – i koja se sastoji od scena koje ne predlažu rešenja već *in vivo* otkrivaju drugačiji, poželjniji način života, koji raskida kako s buržoaskom idejom o sreći tako i sa utilitarnim shvatanjima u okviru socijalizma. Protok vremena, naglašen trodnevnom plovidbom uz reku, pojačava dramsku strukturu. Malo ko je obratio pažnju na podnaslov koji je sam Moris izabrao za svoje delo: *Vesti iz Nigdine ili Doba predaha: nekoliko poglavlja iz jedne utopijske romanse* (News from Nowhere: Or, An Epoch of Rest, Being Some Chapters from a Utopian Romance).

Velika ideja, velika Morisova inovacija, jeste u tome što je u socijalističku literaturu uveo kvalitet koji se često zanemarivao i ponekad omalovažavao: utopijsko čudesno. Da pozajmimo izraz drag Furijeju, koji je i sam ponekad pribegavao utopijskom čudesnom, Moris je svoju utopiju predstavio u „romantičarskom maniru“. *Vesti iz Nigdine* se poigravaju sa utopijskim čudesnim kao što su i „romanse“, koje je Moris toliko voleo, zaronjene u čudesno srednjovekovnog viteštva, s njegovim inicijacijama i iskušenjima u potrazi za Svetim gralom. Čudesno se javlja samo u najvećim utopijama, sa snažnim oniričkim

nabojem. A opet, kao što je to dobro naglasio Pjer Mabij, čudesno priziva utopiju, kao što i utopija priziva čudesno:

„Čudesno izražava potrebu da se prevaziđu empirijska ograničenja, koje nameće sama naša građa, da bi se stekla veća lepota, veća snaga, veće uživanje, da bi se duže izdržalo. Čudesno želi da prevaziđe prostorna i vremenska ograničenja, ono želi da uništi sve barijere, to je sloboda koja se bori protiv svega što osiromašuje, uništava i unakažava; to je napetost, to jest, nešto potpuno drugačije od redovnog i mehaničkog rada: strastvena i poetska napetost... to je neobična lucidnost delirijuma, to je svetlost snova, zeleni plamen strasti, koji buktno iznad masa u trenucima pobune. Ali čudesno nije toliko krajnja napetost bića koliko tačka dodira između želje i spoljašnje stvarnosti. To je upravo onaj uznemirujući trenutak kada nam svet daje svoj pristanak.“<sup>13</sup>

To je trenutak koji *Vesti iz Nigdine* uspeva da uhvati, u kojem Engleska postaje ostrvo blaženstva, epifanija, nužno prolazna i krhka, jer čim se dostigne, na horizontu se pomalja opasnost razdvajanja, kao da se doba predaha povlači s danom koji se gasi, a protagonosti *Vesti iz Nigdine* spremaju da iskuse nove tenzije. Eduar Gijo ispravno opaža taj magični kvalitet, oniričku atmosferu koja prožima predele i reku, ali i čudnovata bića iz *Vesti iz Nigdine*.<sup>14</sup> Prema tome, utopija Vilijama Morisa se ne može, bez teškog nasilja nad tekstom, čitati kao parabola o „Kritici Gotskog programa“, koja bi trebalo da ilustruje teoriju o „dva stadijuma“.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Pierre Mabilie, *Le Merveilleux*, Les Éditions des Quatre vents, Paris, 1946; réédition Fata Morgana, 1992; kraći esej, razlikovati od njegove knjige iz 1940, *Ogledalo čudesnog: Le Miroir du merveilleux*, préface d'André Breton, Sagittaire, Paris, 1940; Pjer Mabij, *Ogledalo čudesnog*, Nolit, Orfej, Beograd, 1973, prevela Ivanka Marković.

<sup>14</sup> Édouard Guyot, *Le Socialisme et l'évolution de l'Angleterre contemporaine*, Paris, 1913, str. 409

<sup>15</sup> Kao što to radi Pol Mejer (Paul Meier) u *La pensée utopique de William Morris*, Paris, Editions Sociales, 1972 (na engleskom, *William Morris, The Marxist*

— *L'histoire de l'utopie et le destin de sa critique: Utopiques IV*, Paris, Sens & Tonka, 2016 (na osnovu istoimenog eseja objavljenog u časopisu *Texture*, u dva dela, 1973–1974).

Informacije o postojećim prevodima Abensura kod nas su prilično konfuzne. U jednom članku iz lista *Republika*, iz 2008 (republika.co.rs/426-427/18.html), napisanom verovatno povodom Abensurovog gostovanja u Beogradu, iste godine, na nekom liberalnom forumu u organizaciji Francuskog kulturnog centra i nečega što se zove „Balkanski fond za demokratiju“ (u poznijim godinama Abensur se i sam približio liberalnom miljeu – ili se ovaj prišunjao njemu, zbog nekih tema kojima se bavio – ali nisam siguran da je bio svestan u kakav je lokalni kontekst zabasao), naveden je ceo spisak „prevedenih“ naslova, čak šest, iako je od njih zaista objavljen samo jedan:

Miguel Abensour, *Demokracija protiv države: Marx i makiavelijevski moment*, uz dodatak spisa „Divlja demokracija“ i „Princip anarhije“; s francuskoga preveo i pogovor napisao Dragutin Lalović, Disput, Zagreb, 2007 (dostupno kao PDF, potražiti po naslovu).

To izdanje donosi i vrlo detaljnu Abensurovu bibliografiju.

Jedan Abensurov esej se može naći i u sledećem izdanju: Emanuel Levians, *Nekoliko refleksija o filozofiji hitlerizma*, uz dodatak eseja Miguela Abensura, „Elementarno zlo“, Beograd, Filip Višnjić, 2000, prevod sa francuskog Dana Milošević.

U nastavku, odlomak iz „Postskriptuma“ E. P. Tompsona, koji je presudno uticao na širi prijem Abensurovih razmišljanja o utopiji i koji se na izvanredan način nadovezuje na njih. Pored toga, iz Tompsonovog izlaganja moći ćemo da nazremo i obrise rane verzije ovog eseja.

AG, 2021.

Ne znamo kako je izgledala ta prva verzija: neki odlomci koje navodi Tompson identični su onima iz verzije koja nam je ovde poslužila kao izvor, ali neki se ne mogu prepoznati. To međutim samo govori da je Abensur slobodno razvijao i varirao svoja razmatranja, o čemu svedoče i manje razlike (počevši od naslova) u kasnije objavljenim verzijama teksta. Uprkos vrlo ograničenoj cirkulaciji, samo na osnovu Tompsonovog prikaza i nekoliko citata, Abensurova teza o Morisovoj utopiji kao „edukaciji želje“ imala je velikog odjeka ne samo u morisovskim studijama već i u proučavanju utopijskog fenomena uopšte.

Sam esej je zatim objavljen pod naslovom „William Morris, utopie libertaire et novation technique“, u antologiji *L'Imaginaire subversif: interrogations sur l'utopie*, Edition Noir (Genève), Atelier de Création libertaire (Lyon), 1982. Moguće je da je bio objavljen i ranije, u nekoj publikaciji, ali prvi sledeći trag koji smo mogli da pronađemo vodi do ovog izdanja iz 1982. Ta verzija je praktično identična ovoj.

Novi talas zanimanja za Abensurovu utopijsku tezu (u međuvremenu je pisao i o drugim temama, o La Boesiju, Pjeru Klastru, Benjaminu, Frankfurtskoj školi, „divljoj demokratiji“, anarhiji, itd.) usledio je posle prvog engleskog prevoda: M. Abensour, „William Morris: The Politics of Romance“, *Revolutionary Romanticism: A Drunken Boat Anthology*, ed. Max Blechman, City Lights Publishers, San Francisco, 1999.

Iako u ta izdanja nisam imao uvid, možda vredi skrenuti pažnju na seriju u kojoj je Abensur sabrao i dalje razradio svoje eseje o utopiji:

*Série Utopiques* (I–IV, revue et augmentée) à partir de 2013 :

— *Le procès des Maîtres Rêveurs: Utopiques I*, Paris, Sens & Tonka, 2013 (1978)

— *L'homme est un animal utopique: Utopiques II* (tu piše i o Morisu), Paris, Sens & Tonka, 2013 (1re éd. 2011, Arles, Les éditions de la nuit).

— *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin: Utopiques III*, Paris, Sens & Tonka, 2016 (1re éd. 2000)

U temeljnom smislu, „romansa“ je matrica morisovske utopije. „Utopijska romansa“ je slična i „fantastičnim romanima“ koji se poigravaju uznemirujućim i neobičnim čudesima iz zemalja izvan poznatog prostora i vremena. Time što se obraća čitaočevim željama, budi u njemu zadovoljstvo i poigrava njegovim fantazijama utopijska „romansa“ se približava „fantastičnim romanima“. *Zemlja čuda i Nigdina* su susedne zemlje i Morisu je bilo lako da zamisli kako prelazi iz jedne u drugu ili čak da napravi njihovu kompozitnu sliku. U *utopijskoj romansi*, dijalektika stvarnog i imaginarnog poziva u nepoznatu budućnost, koja se ukazuje kao obećanje nove, čudnovate, zadivljujuće sreće, kao nagoveštaj promene koji pozajmljuje živopisnu pojavnost neprekidnog iskušenja. Žena, lik Elen iz *Vesti iz Nigdine*, dobija privilegovanu ulogu. To pribegavanje utopijskom čudesnom potvrđuje da je svrha morisovske utopije da probudi, da naelektriše želje tako da pohitaju ka svom oslobođenju, za razliku od utopija koje su zapravo imaginarne projekcije novih oblika društvene represije nagona. U pisanju utopije Vilijam Moris stavlja čudesno naspram zatvorenog pravno-političkog modela. Time što traži i upražnjava čudesno, Morisova utopija kuje i neke spone koje bi tek trebalo istražiti, sa Helderlinom i Novalisom, ali i sa Dežakom. Upravo kroz taj afinitet s onim što Andre Rezler naziva „anarhističkom estetikom“, s tradicijom koja odstupa od buržoaskog senzibiliteta devetnaestog veka, i preko političkih struna osetljivih na nivo promene forme, kod Morisa se razvila sprega sa slobodarskim duhom. Ta estetika, koju je Kropotkin pokušao da razvije iz dela Prudona, Vagnera, Tolstoja, Bjelinskog, Černiševskog, Raskina i Morisa, počiva na kultu nepoznatog, na dionizijskom kultu čudesnih i fantastičnih revolucionara.<sup>16</sup>

*Dreamer*, I–II, 1978). Na to usiljeno konformiranje Morisa s „marksističkom ortodoksijom“, kod Mejera i drugih (nasuprot onima koji ga isto tako nasilno čupaju iz svake asocijacije s marksizmom), reaguje i E. P. Tompson u „Postskriptumu“ iz drugog izdanja biografije *William Morris: Romantic to Revolutionary*, 1976 (ovde u dodatku).

<sup>16</sup> André Reszler, „L'Esthétique Anarchiste“, *Diogenè* 78, 1972, str. 55–56.



Vilijam Moris je tokom svog života nastojao da drži otvorenim vrata nepoznatog, „nigdine“, ne negde u pozadini već na površini ovog sveta. Srednjovekovno čudesno, preraphaelitsko čudesno, čudesno iz *Vesti iz Nigdine* ili čudesno carstva slobode, odzvanjaju duž njegovog puta. Njegovi izleti bili su brojni: velike sage, zanimanje za etnološku literaturu i „fantastične romane“; ali sva ta iskustva povezivalo je isto kretanje, kult nepoznatog, veliko račvanje ka daljini. I umesto da naglašavamo Morisovu romantičarsku slabost, prema kanonima kritičkog realizma, kao što je to radila marksistička kritika, mnogo je korisnije videti kako se, mimo doktrinarnih tema, Moris pridružuje Bakunjinu u sledećoj ispovesti:

„U mojoj prirodi uvijek je bio korjeniti nedostatak: ljubav ka fantastičnom, prema nevjerovatnim, nečuvenim doživljajima, prema pothvatima, koji su otvarali bezgranične vidike i kojima nitko ne može predvidjeti kraj.“<sup>17</sup>

Intervencija morisovske utopije u društvenom polju bila je usmerena na ono što su ranije isprobavali Furije i Sen-Simon, na oblast strasti; bilo je to delovanje na „strastvena kretanja (strastvene nizove)“ (Furije) ili na ono što je Žorž Bataj nazvao „afektivnim formacijama“.<sup>18</sup> Ako je istorija oglodala želju do te mere da je atrofirala i suzila čovekove granice na oblik dobijen posle vekova ugnjetavanja (istorija je za furijeovce Prokrustova postelja želje), utopija ima zadatak da poništi to delovanje istorije, da raspetlja sve niti, da ponovo aktivira, mimo svih istorijskih naslaga, novo biće u svetu sačinjenom od igre višestrukih, energičnih i silovitih strasti. Furije je imao raskošnu viziju prvobitnog Edena:

„Ljudi nisu imali ništa od one pastoralne jednostavnosti koja nikada nije ni postojala, osim u tekstovima pesnika. Bili

<sup>17</sup> Mihail Bakunjin, *Ispovijed* (1851), Helios, Glas Slavonije, Osijek, 1976, preveo Dragutin D. Malović. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/mihail-bakunjin-ispovijed>.

<sup>18</sup> Prvi put u eseju (Georges Bataille) „La structure psychologique du fascisme“, *La Critique sociale*, mart 1934.

## Bibliografska napomena



Miguel Abensour (1939–2017)

Glavni izvor je izdanje Miguel Abensour, „William Morris, Utopie et Romance“, *Europe: revue littéraire mensuelle*, Issues 900-901, *Le romantisme révolutionnaire*, ed. Michael Löwy, Max Blechman, Les Éditions Denoël, 2004, str. 130–163.

Prema E. P. Tompsonu, koji je 1976. prvi skrenuo pažnju na Abensura, u oduševljenom osvrtu iz „Postskriptuma“ za drugo izdanje Morisove biografije, prva verzija ovog eseja pojavila se 1973, u okviru Abensurove doktorske disertacije. Tompson ovako navodi svoj izvor:

„M.-H. Abensour, *Les Formes de L'Utopie Socialiste-Communiste*, thèse pour le Doctorat d'État en science politique (doktorska teza iz političkih nauka, u dva toma, kao što vidimo iz nekih drugih izvora), Paris 1973, esp. chapter 4 (naročito poglavlje 4). Forthcoming as (Najavljeno kao) *Utopies et dialectique du socialisme*, Paris (1977?).“ Međutim, ni disertacija u koju je Tompson imao uvid (možda tako što ju je dobio od samog Abensura), ni knjiga koju je najavio, nisu se pojavile kao komercijalna izdanja.

volje, potčinjavanja. *Rien faire comme une bête* ('Ne raditi ništa, kao životinja'), ležati na obali i gledati smireno u nebesa, 'biti, ništa više, bez ikakvog daljeg određenja ili ostvarenja', moglo bi zameniti proces, delanje, izvršavanje i tako istinski ostvariti obećanje dijalektičke logike, da će na kraju kulminirati u svom izvoru. Nijedna apstraktna ideja nije bliža ostvarenoj utopiji od večnog mira. Svedoci progressa, kao što su bili Mopasan i Šternhajm, pomogli su da se ta namera izrazi, stidljivo, na jedini način koji joj njena krhkost dopušta.<sup>71</sup>

Migel Abensur (1973, 1982, 2004).

su ponositi i senzualni, robovi svojih fantazija; i žene i deca su bili takvi.<sup>19</sup>

Moris je pokazivao trajno interesovanje za temu varvara, koja se provlači kroz celu revolucionarnu misao devetnaestog veka. Ta tema se kod Vilijama Morisa obogatila zahvaljujući etnološkim razgovorima sa Edvardom Carpenterom, koji je osudio civilizaciju<sup>20</sup>, na veliko zgražavanje fabijanaca (socijalisti iz Fabian Society), ubeđenih da plivaju niz struju. To je tačka u kojoj doba predaha, Morisova krajnje originalna utopijska hipoteza, poprima smisao; to je taj „magleni sloj neistorijskog“<sup>21</sup>, trenutak zaborava, koji jedini može pripremiti teren za novu istoriju, nečuvenu istoriju, drugačiju od svega što nam je ona do sada govorila ili donela.

S dobom predaha ne prelazimo u neku višu fazu, ne uvećavamo svoje nasleđe, ne radimo više na tome da se otarasimo stigme kapitalističkog društva, već zaboravljamo, migriramo negde drugde. Ukratko, izlazimo iz istorije, stavljamo tačku na ono što čini njen okvir. Iznova stvaramo novo telo, novu osetljivost, novo razumevanje. I bez tog naglašavanja utopijske hipoteze doba predaha, čitalac je osuđen da propusti onu glavnu novost koju donose *Vesti iz Nigdine*. U toj knjizi videće samo neku poboljšanu pastoralu ili će je osuditi zbog toga što

<sup>19</sup> Charles Fourier, *Oeuvres complètes*, t. 1, 1846, str. 56. Odlomak je iz dela *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Première partie, VII, „Première période de subversion ascendante“, itd.

<sup>20</sup> Edward Carpenter (1844–1929), *Civilization: Its Cause and Cure*, 1889. Naslov bi trebalo čitati „Civilizacija kao bolest: uzroci i lečenje“. Carpenter – socijalista, pesnik, filozof, rani borac za prava homoseksualaca, jedna od najmarkantnijih figura viktorijanske epohe – bio je i jedan od Morisovih glavnih saveznika u osnivanju Socijalističke lige, a ostali su bliski i nakon delimičnog političkog razmimoilaženja. Videti, između ostalog, i njegov pamflet iz 1911, *Non-Governmental Society*, <https://theanarchistlibrary.org/category/author/edward-carpenter>.

<sup>21</sup> F. Niče, *O koristi i šteti istorije za život* (Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874), Grafos Beograd, 1990, preveo Milan Tabaković (ovde donekle korigovano), str. 11. Ovaj Ničeov kratki esej vredi pogledati u celini (ili makar delove koji pojašnjavaju značenje „zaborava“ i „izlaska iz istorije“, u ovom kontekstu), a i Abensur u nastavku nastavlja da citira iz njega.

<sup>71</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, 1951, aforizam 100, „Sur l'Eau“; <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/theodor-adorno-minima-moralia>.

zaboravlja ili napola zaboravlja ekonomske i političke probleme, i zaključiti da je Morisova utopija slaba i nehajna. Ipak, u tome je samo delimično zaboravna, zato što doba predaha može započeti samo na terenu komunističkog društva koje je već dostiglo stadijum zadovoljenja svih osnovnih potreba. Otuda izvanredno oslobađanje neslućenih potencijala, otuda potraga za novim načinima ontološke afirmacije strasti. To je ono u čemu se Moris razlikuje od Marksa: za ovog drugog, pravo carstvo slobode može procvetati samo ako počiva na vladavini nužde, koja kao da formira zid oko marksističkog predviđanja. Moris kreće u drugom smeru, istražuje carstvo slobode, slobode koja će se razviti na sopstvenoj osnovi, kao „konkretna afirmacija“. Da bi izveo to istraživanje, Vilijam Moris umeće doba predaha, veliku suspenziju istorijskog vremena, odmor čovečanstva, postavlja zgrade, u kojima se može pojaviti novi način postojanja, koji se na poetski način slaže s onim što najavljuje Niče:

„... to stanje – u srži neistorijsko i protivistorijsko – materica je ne samo nekog nepravednog već naprotiv i svakog ispravnog čina; i nijedan umetnik neće ostvariti svoju sliku, nijedan vojskovođa neće izvojevati svoju pobedu, nijedan narod neće postići svoju slobodu, a da u tom neistorijskom stanju nisu ranije nešto priželjkivali i za nečim težili.“<sup>22</sup>

Niče postavlja i uslov:

„Ali i kod najmanje i kod najveće sreće postoji uvek nešto čime sreća postaje srećom: moć zaboravljanja ili, učenije rečeno, sposobnost čoveka da se za vreme trajanja zaborava može osetiti *izvan istorije*. Taj koji se na pragu trenutka, zaboravivši svu prošlost, ne može zaustaviti, ko na nekoj tački ne može stajati, kao boginja pobeđe, bez vrtoglavice i straha, taj nikada neće znati šta je to sreća, ili čak gore od toga: taj nikada neće uraditi ništa što bi druge moglo usrećiti.“<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Ibid.*, str. 11–12.

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 8.

čini vidljivom; voda je element istovetan s „obećanjem sreće“, izvan okova rada.<sup>70</sup>

Ovde se vredi zadržati na toj reči koja nas je pratila tokom celog čitanja i koja vodu označava i kao element ne-mesta, gde bi se negativna utopija sada mogla naći u prilici da razveže niti, možda još ne i beznačajno uvezane, dijalektike oslobođenja.

„Sur l'Eau“ (Na vodi):

„(...) Ideja o nesputanom delanju, o neprekidnom stvaranju, o jedroj nezasitosti, o slobodi kao intenzivnoj aktivnosti, hrani se buržoaskim shvatanjem prirode, koje je oduvek služilo tome da opravda društveno nasilje kao nešto neopozivo, kao sastavni deo zdrave večnosti. Upravo zato, a ne zbog neke navodne težnje ka uravnilovci, pozitivni nacrti socijalizma, koje je Marks odbijao, ostali su ukorenjeni u varvarstvu. Ono od čega treba zazirati nije pad čovečanstva u dokono izobilje, već divljačko širenje nečega što pod maskom univerzalne prirode ostaje društveno – kolektiviteta opsednutog slepom, mahnitom aktivnošću. (...) Ako oslobođeno društvo zamislimo kao slobodno upravo od takvog totaliteta, onda vidimo da opšti obrisi tog rasporeda imaju malo toga zajedničkog s povećanjem proizvodnje i njenim ljudskim odrazima. (...) I sâmno uživanje biće time preobraženo, kao što se i njegov obrazac u sadašnjem poretku ne može razdvojiti od aktivnosti, planiranja, nametanja nečije

<sup>70</sup> „Umjetnost ne reprezentira samo jednu praksu koja je bolja od one dosada vladajuće, nego je isto tako kritika prakse kao vladavine brutalnog samoodržanja usred postojećeg i radi održavanja njegovog *status quo*-a. Radi same sebe ona prokazuje proizvodnju kao lažnu, optira za onu vrstu prakse koja je s one strane okova rada. *Promesse du bonheur* (obećanje sreće) ne znači ništa drugo nego da je dosadašnja praksa zametnula sreću: sreća bi mogla biti iznad prakse. Snaga negativiteta u umjetničkom djelu daje mjeru ponora koji dijeli praksu od sreće.“ Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, preveo Kasim Prohić, 6, „Kantova i Frojdova teorija umetnosti“, str. 42; T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970 (1956–1969), u izdanju Suhrkamp, poglavlje „Die Kunsttheorien von Kant und Freud“ (Adorno je celu knjigu napisao bez podele na poglavlja, odnosno bez podnaslova).

svakom pogledu, zajednička potraga, potraga koja se odvija kroz komunikaciju. Proučavanje književnog pitanja je stoga važan deo proučavanja biti same filozofije. Pravilno shvaćeno književno pitanje jeste pitanje odnosa između društva i filozofije.<sup>69</sup>

Na pitanje koje sam postavio na početku, o slobodarskom karakteru, odnosno, kako suditi o slobodarskom karakteru morisovske utopije, sada možemo odgovoriti da ćemo antiautoritarni karakter Morisove društvene vizije i kvalitet njegove politike najbolje shvatiti ako posvetimo najveću pažnju detaljima njegovog dela i izabranom obliku komunikacije, zato što sam utopijski tekst već primenjuje novi odnos prema drugom, iskustvo novog bivstvovanja s drugima, baš kao što je i utopija-umetnost pozornica nesvesne razmene između onih „detinjih delova“ koji spavaju u svakom od nas.

Najzad, nije li Moris, pošto se našao pred zatvorenošću klasične utopije i zatvorenošću marksizma, predložio novu funkciju za modernu utopiju, borbu protiv dijalektike socijalizma? Revoltirana i izazvana tim procesom emancipacije koji se u skladu sa svojom unutrašnjom logikom izokreće u sopstvenu suprotnost i proizvodi novi oblik varvarstva, alarmirana navodnom nužnošću „progresa“, moderna utopija stavlja sebi u zadatak razgradnju svih vidljivih i nevidljivih žarišta tog izokretanja. Ako je dijalektika socijalizma, svojom unutrašnjom logikom, postigla da ono što bi trebalo da bude nešto *drugo* proizvodi *isto*, zar onda utopija, zbog svoje orijentacije ka ne-mestu, zbog tog uvek nemerljivog jaza koji Nigdina proširuje, nema pravo da za sebe traži ulogu čuvarke *drugosti*? Tako se prevađa vode u morisovskoj utopiji osvetljava na nov način: s one strane transformacije prirode u radu i kroz rad na zemlji, voda je medijum koji razliku između „prakse“ i sreće, prema Adornovoj distinkciji,

<sup>69</sup> Leo Strauss, *The City and Man*, 1964 (1978), str. 52. Leo Štraus, *Grad i čovek*, Gutenbergova galaksija, Beograd, 2002, preveli Radmila Nakarada, Miroslav Pečujlić; Leo Strauss, *Grad i čovjek*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004, preveli Nikica Petrak, Marko Gregorić. (Ovde, prevod AG.)

Velika ničeanska tema zaborava prisutna je u Morisovoj utopiji u obliku prekida u istorijskom kontinuumu. Tako se uspostavlja vrlo složena igra između morfološke prognoze komunizma preuzete od Marksa i doba predaha, nove polazne tačke ka nepoznatom. Nije reč o prevrednovavanju utopije naspram nauke, već o drugom zahvatu, u kojem se ogleda Morisova originalnost, da se nova utopija uključi u predviđanje. Veoma suptilna dijalektika zaborava i pamćenja – pamćenja nostalgije, a ne nasleđa – koja se može pratiti u različitim epizodama i funkciji likova, čini onu najskrivenu i najdublju teksturu *Vesti iz Nigdine*. Polazak uzvodno sa Elen (Elen-Diotima<sup>24</sup>), istovremeno s vraćanjem osnovama, predstavlja iskušenje zaborava. Hoće li pripovedač moći da odbaci svoju staru kožu, da li će uspeti da zaboravi prošle događaje, sumorno istorijsko ponavljanje? I dok je on zadužen da ponovo uvede istoriju u tu suspenziju istorije, žitelji Nigdine ga, sa svoje strane, stavljaju na probu neistorijskog, najviše Elen.

Doba predaha nastupa na drugi način. Društvo budućnosti Moris ne zamišlja kao subverziju države već kao subverziju buržoaskog društva, čime odstupa od utopije kao modela. Tako dolazimo i do ključnog pitanja rada. U očima skoro svih utopista rad izgleda kao jedan od najvažnijih uslova ljudskosti, ako ne i osnovni uslov, a utopija treba da predloži novu organizaciju i regulaciju rada, bez dovođenja u pitanje samog rada, bez njegove subverzije, kao jednog od glavnih tabua civilizacije, u Furijeovom smislu (kao i kod Morisa, negativnom). U tom pogledu, klasična utopija ostaje u velikoj meri podređena modelu proizvodnje. S druge strane, doba predaha svedoči o rešenosti da se napusti sfera rada, da se i tu, što potvrđuje Morisovo celokupno utopijsko delo, interveniše kritički, ili tačnije, ukaže na utopijski jaz. Utopija koja sa sobom nosi kritiku rada nužno se distancira od utopije kao modela, koja donosi samo varijacije unutar istog kruga; ona prva, kako na horizontu koji otvara tako i u kretanju koje ispreda,

<sup>24</sup> Diotima iz Mantineje, grčka proročica, za koju se pretpostavlja da je živela oko 440. pre n. e. Lik iz Platonove *Gozbe*, kojoj ovaj pripisuje učenje o ljubavi („platoniska ljubav“).



otkriva element igre i svetkovine. Kao što je pisao Bataj u svom eseju o erotizmu:

„Jedan poriv u prirodi, preostao i u čoveku, stalno *preko-račuje* granice; može se samo delimično obuzdati... U oblasti našeg života prekomerje se ispoljava srazmerno prevazi nasilja nad razumom. Rad zahteva vladanje zasnovano na stalnom proračunavanju uloženog napora, što je u vezi s proizvodnim učinkom. On zahteva razumno vladanje, bez burnih poriva koji uzimaju maha u svetkovinama i, uopšte uzev, u igri.“<sup>25</sup>

Ključno pitanje koje treba postaviti u prisustvu utopije jeste da li dovodi u pitanje tu osnovu ljudskog života ili ne. „Karnevalsko“ raspoloženje nekih utopija najbolje odražava njihovu sklonost da pređu i tu crtu. U tom slučaju, utopija nužno povećava i umnožava svoj uticaj na „afektivne formacije“. Time što od samog početka teži da strasti izvuče iz imperativa proizvodnje i vladavine korisnosti ona ih usmerava na radikalno drugačiji način. Ona utire put novom principu stvarnosti, za koju samo simulacija može da probudi želju i nagovesti njen ukus. Razlika se ne sastoji samo u proizvedenom efektu već i u promeni ciljeva: prevrat svakodnevnog života, nova upotreba života, stvaranje novih ambijenata, koji će biti i proizvod i instrument novih oblika ponašanja, poezija budućnosti.

Prema viziji Vilijama Morisa, originalnost budućeg društva sastojace se upravo u otkrivanju ili ponovnom otkrivanju sreće u mnogostrukosti, u svetlucavom treperenju svakodnevnog života. „(Ljudi će otkriti) ili tačnije, ponovo otkriti da tajna prave sreće leži u tome da se pokaže *istinsko zanimanje za sve detalje života* i da se oni uzdignu u umetnost.“<sup>26</sup> U takvom obliku utopije tehnička inovacija se sastoji

<sup>25</sup> Žorž Bataj, *Erotizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2009 (BIGZ, 1980), preveo Ivan Čolović, str. 35. Georges Bataille, *L'Érotisme*, 1957; *Oeuvres Complètes*, t. X, str. 43–44.

<sup>26</sup> W. Morris, „The Aims of Art“ (1887), *The Collected Works*, t. 23, str. 94; takođe, slično izraženo, William Morris, „Useful Work versus Useless Toil“ (1884), <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/william-morris-korisni-rad-i-beskorisni-kuluk>.

A taj kvalitet se ne može odvojiti od njegove utopijske misli. Zar se ne bi moglo reći da je Morisova veličina u tome što je izmislio novu utopiju, utopiju dvosmislenosti? Time što se usudio da promišlja i razvija utopiju pod znakom nejasnog straha od „dugo iščekivane nesreće“ Vilijam Moris je razvio i jednu utopiju koja se, pošto je u stanju da zadrži osećaj patnje – vreme koje vodi ka oslobođenju nije neko homogeno ili prazno vreme – ne zatvara u fantaziju o izmirenju već zna kako da od krhkosti utopije, kao mesta beskonačnog eksperimentisanja, od njene nedovršenosti, napravi suštinski kvalitet forme moderne utopije, koju bi tek trebalo istražiti.

Nekog bi mogla začuditi privilegija koju smo ovde dodelili jednom književnom izrazu, kao i put kojim smo prošli da bismo pokazali slobodarsku inspiraciju Vilijama Morisa. Ali nekog ko prihvata učenje Lea Štrausa o tumačenju dela političke filozofije (i koje važi i za utopiju, koja je mnogo više stvar političke filozofije nego bilo koje druge perspektive) to čuđenje bi moglo samo da ostavi u čudu. Štrausova lekcija o Platonovim dijalozima – da ne možemo razumeti Platonovo učenje onako kako ga je on sam razumeo, ako prvo ne shvatimo šta je to platonski dijalog – odnosi se i na utopiju. Ne možemo shvatiti slobodarski kvalitet morisovske utopije, ako prethodno ne preispitamo formu takve utopije. Očigledna zavisnost „supstance“ od „forme“, daleko od toga da počiva na klasičnom književnom pristupu, u stvari teži da povrati politički značaj književnom pitanju, u meri u kojoj se ono odnosi na oblik komunikacije. Politički značaj, dakle, zato što sama komunikacija, kao *delo*, „može biti sredstvo zajedničkog življenja, a u svom najvišem obliku komunikacija i *jeste* zajedničko življenje“. Zbog toga se, prema Leu Štrausu, književno pitanje ne može odvojiti od političkog:

„Proučavanje književnog pitanja je zato važan deo proučavanja društva. Pored toga, potraga za istinom je nužno, ako ne i u

ta, odnosno prednost koju on daje onom „utopijskom“, ne treba shvatiti tako isključivo. Uz sve razlike koje te dve opšte forme podrazumevaju, Moris u oba slučaja pokušava isto: da na nov način sagleda probleme i mogućnosti. (Videti dodatak, osvrst E. P. Tompsona.)

Misterija koju treba otkriti, ili bolje, enigma koju treba održavati, suočiti se s njom, proširiti je, podeliti, razmenjivati, živeti i promišljati zajednički. Čim komunizam prestane da se postavlja kao konačno rešena zagonetka istorije, priroda oslobođenog društva počinje da postavlja nova pitanja; mimo bilo kakve predstave o identitetu ili jed-noznačnosti, ona svoj karakter oporavlja kao enigmu. Zašto to ne bi mogao postati materijal za najšire iskustvo ispitivanja i preispitivanja društvenog bića, zašto se, u suočavanju s tim nerastvorljivim karakterom istorije, utopija, snaga igre, ne bi mogla promišljati i upražnjavati pod znakom pitanja? To je smisao u kojem Vilijam Moris, moderni utopista, uspeva da stvori vrhunsko slobodarsko delo, tako što povezuje beskonačnost slobode, koja leži u srcu moderniteta, s orijentacijom utopije ka beskonačnosti, ka prevazilaženju granica, ka izlasku iz sistema, s tim specifično utopijskim zamahom, koji je samim svojim ekscesima može udaljiti od svake ideologije kontrole.

To se pre svega uočava na nivou pisanja. Drugim rečima, kada se nađemo pred podvojenošću Morisovog opusa – pred njegovim socijalističkim predavanjima i utopijskim tekstovima – mudro je dati prednost pravim utopijskim tekstovima nad onim teoretskim. Da parafraziram Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty), misao se ne može definisati samo onim čime je ovladala već moramo uzeti u obzir i ono što pokušava da sagleda do svojih krajnjih granica. Utopijsko pisanje, kosa putanja po definiciji, nastoji da maksimalno razradi bočne implikacije, čime otvara specifičan pristup onome što je za teoretske tekstove nepojmljivo i neizrecivo; utopija kao da treba da nadoknadi nedostatke teoretskog teksta, svojim dvostrukim procesom izgradnje i brisanja. U meri u kojoj se trudi da napravi prostora za ekscese, utopija podleže filozofskom tumačenju.

Kao što su ispravno ukazali E. P. Tompson i Rejmond Vilijams<sup>68</sup>, Vilijam Moris je veliki politički pisac zbog kvaliteta svog socijalizma.

<sup>68</sup> Raymond Williams, *Culture and Society: 1780–1950*, 1958, o Morisu, str. (140) 159–170. Vilijams, kao dosledni „materijalista“, daje prednost Morisovim „teoretskim“ tekstovima, nad onim utopijskim, iako je i o ovim drugim imao visoko mišljenje; ali to, kao i Abensurovu podelu Morisovog opusa na ta dva segmen-

u maštovitom konstruisanju situacija, onako kako je to izrazio Gi Debor u svom *Izveštaju*:

„Naša glavna ideja je konstruisanje situacija, to jest, konkretno konstruisanje prolaznih životnih ambijenata i njihov preobražaj u vrhunski strastveni kvalitet. Moramo usavršiti sistematsku intervenciju u složenim faktorima dvaju važnih segmenata koji se nalaze u stalnoj interakciji: materijalnog životnog okruženja i ponašanja koja to okruženje izaziva i koja ga drastično menjaju.“<sup>27</sup>

Svojim odricanjem od pravno-političkog modela, odbacivanjem pedagogije i, još dublje, svakog doktrinarnog sistema, svojom željom za opštom subverzijom, koja pogađa čak i rad, i svojim pozivanjem na strasti, takav oblik utopije skoro automatski teži najvećoj mogućoj otvorenosti i s pravom se može nazvati otvorenim delom. Njegov konstitutivni princip je razmena fantazija, a utopija postaje pozornica te razmene, strastveni dijalog.

Takva funkcija morisovske utopije je utoliko stvarnija što, na utopijskom planu, odgovara funkciji koju je Vilijam Moris dodeljivao umetničkom delu uopšte: ono treba da u primaocu izazove uživanje, da uveća njegov kapacitet za sreću, njegovu sposobnost da želi i sanja, i možda probudi u njemu poriv da lepotu prenese u stvarnost, ukratko, da bude obećanje sreće. Tako primenjena utopija unosi novu poeziju u čovekov odnos prema svetu, novu „poeziju ljudskih odnosa“, „privlačnost svačije slobode i za sve ostale“.<sup>28</sup> Ili kako je to rekao sam Moris:

<sup>27</sup> Guy Debord, *Rapport sur la Construction des Situations et sur Les Conditions de l'Organisation et de l'Action dans la Tendance Situationniste Internationale*, 1957; <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-izvestaj-o-konstruisanju-situacija-i-uslovima-za-organizovanje-medjunarodnog-pokreta>.

<sup>28</sup> „Un inédit de Merleau-Ponty“, *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1962, str. 407: „... Možda bismo i za druge institucije (pored umetnosti i književnosti) mogli reći da prestaju da žive kada se pokažu nesposobnim da nose poeziju ljudskih odnosa, to jest, privlačnost svačije slobode i za sve ostale.“

„Pretpostavljam, zaista, da niko neće biti sklon da poriče da neko umetničko delo uvek ima za cilj da izazove zadovoljstvo kod osobe koja ga svesno opaža svojim čulima. Ono je napravljeno *zato* da bi neko zbog njega bio srećniji.“<sup>29</sup>

## TEHNIČKA INOVACIJA I KRITIKA KULTURE

Ta tehnička inovacija u formi utopije zavređuje pažnju zato što se Moris tokom celog života, u najrazličitijim oblastima (nameštaj, primenjena umetnost, dekorativna umetnost, slikarstvo, arhitektura, štampa<sup>30</sup>), stalno bavio pitanjem promene funkcije i forme u modernom društvu. I tu utopijsku inovaciju trebalo bi sagledati u njenim pravim razmerama, da bismo raskrstili s tradicionalnom slikom o Vilijamu Morisu kao esteti, sledbeniku religije umetnosti ili tačnije, ideje o spasenju modernog društva pomoću lepote. Put kojim je Vilijam Moris išao potpuno odudara od te slike. U svim tekstovima Vilijama Morisa jedna tema se uporno ponavlja: zavisnost umetnosti od okolnosti i istorijskog sistema koji je nadilazi i obuhvata. Ta teza je za ishod imala svesno, lucidno i dosledno odbacivanje tradicionalnih shvatanja svojstvenih klasičnoj umetničkoj kritici, kao što su ona o nadahnuću, geniju i kreativnosti. Prema Morisu, zbog te zavisnosti umetnosti, estetska kritika se ne može razdvojiti od društvene i političke kritike.

Suočen s krizom umetnosti, koja se u Evropi ispoljila naročito oko 1850, između ostalog, zbog pojave tehnika za reprodukciju i uspostavljanja novih odnosa s publikom<sup>31</sup>, Moris se, umesto da sve-

<sup>29</sup> W. Morris, „The Aims of Art“, *op. cit.*, str. 82.

<sup>30</sup> Morisova svestranost bila je legendarna, ali u jednoj od navedenih oblasti, slikarstvu, makar onom „štafelajnom“, posle nekih ranih pokušaja, skoro da nije ništa ni pokušavao.

<sup>31</sup> Fotografija i drugi oblici mehaničke reprodukcije, novine i časopisi, privatne galerije, razvoj tržišta umetnina, itd. Abensur ovde upućuje na Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehnike reprodukcije (reproduktivnosti)“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, preveo Milan Tabaković („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 1935–1939).

u stvari ne krije obnavljanje drugog detinjstva? To je dimenzija koju onda preseca susret sa Elen, ili šok prepoznavanja. Iskušenje inicijacije donosi mogućnost zaborava: da li posetilac zaista može da zaboravi stari svet, to jest praistoriju, da li može odagna taj strah od „neke dugo iščekivane nesreće“ koji ga je uvek ispunjavao i sprečavao da se upusti u kontemplaciju umetničkih dela, da bi mogao da živi u novom, da iskusi novo, neko drugačije vreme, u kojem zapravo više nema istorije i u kojem događaj stiže novi status? To su pitanja koja mu Elen-Diotima uporno postavlja, u pokušaju da zaceli rane prošlosti. To je proživljena drama druge eksperimentalne sekvence, koja se završava neuspehom i povratkom u stari svet. Obrnuto, Elen je od njega stekla novu svest o prošlosti i tako došla u dodir s oblikom svesti bez predsedana za novo društvo, sa svešću zabrinutom za budućnost, koja u „maglenom sloju neistorijskog“ naslućuje potencijalnu opasnost one skrivene dimenzije, istorije.

Pošto posetilac nije uspeo da savlada nejasan strah koji ga je ispunjavao, nastupa pad kojeg se pribojavao. Model potrage za Gralom odnosi prevagu nad mitom o Odiseju, koji pronalazi svoje rodno ostrvo.

Putovanje uz reku, pored toga što nas suočava s nemogućnošću povratka izvorima, s nemogućnošću obnavljanja izvornog, još više naglašava strukturu utopije. Čitalac nije primoran da akumulira kvantitativno znanje o nekom drugom društvu već se poziva da posmatra jedan predmet u većitoj transformaciji, fluidan i raznolik kao i rečni tok, gde uvek pobeđuje kvalitet. Za *Vesti iz Nigdine* možemo reći ono što je Umberto Eko napisao za moderno umetničko delo:

„Poetike koje govore o *čudesnom*, o *ingenioznom*, o *metafori*, u osnovi teže da... pred novog čoveka postave sledeći inventivni zadatak: da u umetničkom delu više ne vidi predmet zasnovan na očiglednim odnosima kojem bi se trebalo diviti kao lepom, već misteriju koju treba istražiti, zadatak koji treba ostvariti, podsticaj za oživljavanje mašte.“<sup>67</sup>

<sup>67</sup> *Opera Aperta*, 1962, „La poetica dell'opera aperta“, str. 39 (odlomak je ovde malo proširen).

pe čeljadi koju sam ostavio za sobom u crkvi. Bio je to muškarac koji je djelovao kao starac, ali za kojega sam, napola ga zaboravivši, iz viđenja znao da nema više od pedeset godina... Njegovu odjeću činio je meni predobro poznat spoj prljavštine i dronjaka... Neizrecivo zgranut, pohitao sam cestom koja je vodila prema rijeci i donjem kraju sela, ali odjednom kao da mi se u susret zakotrljao crni oblak, nalik snomorici iz moga djetinjstva, i neko vrijeme bio sam svjestan jedino toga da sam u tami, i nisam znao hodam li, sjedim ili ležim.<sup>66</sup>

Ta konfliktna tenzija je utoliko naglašenija što pripovedač promenom odeće prelazi iz položaja posetioca u položaj „suseda“, odnosno člana novog društva. Dok se u utopiji Sebastijana Mersijea, *Godina 2440* (Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1771), posetilac odmah presvlači kako se ne bi isticao i mogao da upozna novo društvo, u utopiji Vilijama Morisa posetilac zadržava odeću iz starog sveta tokom cele prve sekvence eksperimentalne utopije, sve do razgovora sa starim Hamondom (od II do XIX poglavlja); čak ga i domaćini mole da je ne menja. Njegov položaj stranca je time dodatno naglašen: posetilac vidi novo društvo samo spolja. Tek posle razgovora sa starim Hamondom, statičnom figurom, i tek kada se upozna sa istorijom revolucija koja je dovela do novog društva, posetioca pozivaju da „promeni kožu“. Pošto se presvuče u lepu nošnju novog društva, dok u isto vreme njegova kritična udaljenost teži ukidanju, posetilac može da stupi u unutrašnji odnos sa društvom Nigdine, u novi odnos pripadnosti, tako da može pokušati da ga razume subjektivno, budući da je sada, kroz Hamondovo pripovedanje, između njega i novog sveta postavljen most, svakako krhak i kratkotrajan. Odeća ovde deluje kao simbol internalizacije istorije, koja omogućava svesti da komunicira s novim. Što dublje posetilac zalazi u osjetljivo tkivo novog društva, to je više izložen rascepu između sreće prepoznavanja i bola zbog obnovljene udaljenosti. Odatle u posetiocu sukob između starog i novog, koji počinje s iskušenjem njegove inicijacije, pomešanim s bolnim naporom pamćenja; zar se iza novog

<sup>66</sup> *Ibid.*, str. 222–223.

mu tome okrene leđa i reaguje zalaganjem za „umetnost radi umetnosti“, sve više okretao društvu, prvo tragom Raskina, onda svojim sopstvenim putem. Raskin je zaista dao početni zamah učenjem u kojem je Moris video veliko otkriće, naime, da „umetnost bilo koje epohe mora nužno biti izraz njenog društvenog života“.<sup>32</sup> Pošto je odbio da umetnost vidi kao autonomnu oblast, odvojenu od društva, Vilijam Moris je isto tako odbio i da krizu kroz koju umetnost prolazi tumači iz idealističke perspektive. Kriza moderne kulture ne može se svesti na duhovnu krizu ili krizu vrednosti: ona ukazuje na mnogo dublju istorijsku krizu. Morisovu borbu ne bi trebalo mešati ni sa borbom za lepotu ili borbom za spas umetnosti u svetu zahvaćenom krizom. Fašistička krilatica, „Fiat ars pereat mundus“, sušta je suprotnost cilju kojem je težio Moris.<sup>33</sup> Uvek iznova je podsećao publiku, po njemu, suviše ekskluzivno zaokupljenu umetnošću, da nije stvar u tome da se umetnost neguje u „rezervatima“ ili „umetničkim ostrvima“, niti da se pođe u novi krstaški pohod za lepotu ili da bi se uticalo na „duše“. Morisovo zalaganje nije bilo zalaganje za umetnost već za život, za život koji bi bio lepši, to jest, bogatiji, sen-

<sup>32</sup> W. Morris, „The Revival of Architecture“ (1888), *The Collected Works*, t. 22, str. 323. Ovako istrgnuta, ta fraza možda zvuči banalno; ali pravi kontekst su Raskinova razmatranja o uslovima koji su umetnost srednjeg veka, naročito onu „gotičku“, sa svim njenim grubostima i „nesavršenim znanjem“, činili tako izuzetnom, što je trajno uticalo na Morisovu orijentaciju. Videti Morisov predgovor za John Ruskin, *The Nature of Gothic* (1853, izdanje Kelmscott Press iz 1892), odnosno celu Raskinovu raspravu (VI poglavlje II toma studije *The Stones of Venice*); ili u navedenom tekstu, širi odlomak iz kojeg je preuzet ovaj citat: „At last one man, who had done more than any one else to make this hopeful time possible, drew a line sternly through these *hopes founded on imperfect knowledge*. This man was John Ruskin...“, itd.

<sup>33</sup> „Fiat ars – pereat mundus“, „Neka bude umetnost – makar svet propao“: parola kojom Valter Benjamin sažima futurističko shvatanje umetnosti, u kojem je video „vrhunac l'art pour l'art-a“; „Umetničko delo u veku svoje tehnike reprodukcije (reproduktivnosti)“, *Eseji*, str. 147–148.



zualniji, intenzivniji.<sup>34</sup> I suprotno onima koji su padali u iskušenje da krizu kulture tumače kao posledicu nedostatka kreativnih individua ili čak genija, Moris je skicirao teoriju o umetničkom „subjektu“ koja odbacuje verovanje da bi bučno prizivanje snažnih umetničkih individua moglo doneti neku renesansu.<sup>35</sup>

Moris ne razdvaja umetnost od savremenog sistema proizvodnje; to je razlog zašto krizu smatra izuzetno dubokom, ako ne i nepovratnom. Moris pripada veku u kojem je Hegel svoja predavanja o estetici započeo čuvenom frazom: „Umetnost je za nas stvar prošlosti“<sup>36</sup>, čime je hteo da ukaže da umetnost više nije u stanju da zadovolji potrebu za apsolutnim i da od sada cela njena istina i život pripadaju svetu i konkretnom radu u svetu. Moris je dobro svestan i ogromnog procesa preoblikovanja umetničkih formi, koji se odvija u modernitetu i koji prati odumiranje umetnosti. Da bi procenio sudbinu umetnosti Moris koristi koncept proizvodnje, koji raskida s tradicionalnim gledištem. „Umetnost i njeni proizvođači“ je naslov predavanja koje je održao 1888. u Liverpulu. U razmatranju umetnosti sa stanovišta proizvodnje, Moris se bavi pitanjem odnosa zavisnosti koji se uspostavlja između umetničke proizvodnje i opšteg proizvodnog sistema društva – zavisnosti između umetnosti i materijala, između umetnosti i aparata kolektivne ili individualne proizvodnje, između umetnosti i podele rada, a pre svega između umetnosti i društvenog položaja rezervisanog za masu proizvođača. Za njega pitanje nije koliko koji je stav umetničke proizvodnje prema proizvodnim odnosima jedne

<sup>34</sup> W. Morris, „The Aims of Art“, *op. cit.*, str. 96; takođe, „Art and its Producers“ (1888), *The Collected Works*, t. 22, str. 352.

<sup>35</sup> W. Morris, „Art and its Producers“, *op. cit.*, str. 346.

<sup>36</sup> „Ali ma kako stajala stvar sa tim, ipak stoji to da umetnost ne pruža više ono zadovoljenje duhovnih potreba koje su narodi ranijih vremena u njoj tražili i samo u njoj nalazili; jedno zadovoljenje koje je bar religija najtešnje povezivala sa umetnošću. Prošli su lepi dani grčke umetnosti i zlatno doba poznog srednjeg veka... S obzirom na sve to umetnost, u pogledu svoje najviše namene, jeste i ostaje za nas nešto što pripada prošlosti.“ G. V. F. Hegel, *Estetika I (Vorlesungen über die Ästhetik)*, 1818–1829, 1835), BIGZ, Beograd, 1986, preveo dr Nikola Popović, str. 12.

generacija, senka nepravde, sada stajala na kapijama postojbine, na putu koji vodi kući. Različite faze obeležavaju tu avanturu između polova povratka i razdvajanja. Eksperimentalna utopija u potpunosti se odvija između jutarnjeg kupanja, koje omogućava pristup novom društvu, i završnog kupanja koje označava povratak u stari svet. To jutarnje kupanje je oblik inicijacije, socijalističko krštenje. I kako da u vezi s tim kupanjem i stalnim prisustvom vode ne pomislimo na ove Foerbahove reči o vodi, iz njegovog pokušaja da pronikne u tajnu krštenja:

„Voda je... najbolje sredstvo za sklapanje prijateljstva s prirodom. Kupanje je svojevrsni hemijski proces u kojem se naš ego rastvara u objektivnoj biti prirode. Osoba koja izranja iz vode je nova, preporođena osoba... Voda nas, kao univerzalni životni element, podseća da potičemo iz prirode, na poreklo koje delimo s biljkama i životinjama. U krštenju se klanjamo pred tom snagom čiste prirodne sile; voda je element prirodne jednakosti i slobode, ogledalo zlatnog doba.“<sup>64</sup>

Odmah posle završnog kupanja, koje označava isključenje iz novog sveta, sledi čudna nelagodnost koja prethodi razdvajanju, prekid intersubjektivnosti. Odjednom, pogledi se više ne sreću. „Nešto me probolo u srcu, kao da se odjednom zbila neka dugo iščekivana nesreća.“<sup>65</sup> Čim se čarolija raspršila, bauk patnje, koji nikada nije prestao da proganja to kretanje uz reku, kao disonanca – kao da se nad njim, duž celog puta, nemo nadvijala opasnost nedovršenosti – uzdiže se da bi zapečatio sunovrat u prošlost:

„Još jedanput sam, bez ikakva svjesnog napora volje, okrenuo glavu prema staroj kući pored gaza, ali kad sam prošao zavojem koji je vodio prema ostacima seoskoga križa, naišao sam na spodobu koja je neobično odudarala od radosne, lije-

Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928–1940*, Harvard University Press, 1999, naročito str. 104–114.

<sup>64</sup> Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums* (Suština hrišćanstva, 1848), 28: Schlußanwendung.

<sup>65</sup> *Vijesti iz Nigdine*, 32, *Početak gozbe – Kraj*, str. 222.

Eksperimentalna utopija je uvek povezana s rekom: tu se formiraju vrlo složeni odnosi unutar iskustva putovanja, koje nije bilo kakvo putovanje već uspinjanje do izvora, do sna i snevanja. Malo-pomalo, posetilac doživljava novo vreme i novi prostor. Pored toga, kao još jedan znak prvenstva koje se daje iskustvu, eksperimentalna utopija uokviruje klasičnu utopiju, obično sastavljenu od priča ili razmene pitanja i odgovora, ukratko, podređuje je. Od poglavlja II do VIII posetilac doživljava prvi „horizontalni“ dodir s novim društvom, posle jutarnjeg kupanja u reci, koje označava trenutak ulaska u novi svet; eksperimentalna utopija vodi posetioca kroz niz manjih događaja, u kojima su, na uznemirujući način, ono čudnovato i poznato nerazlučivo isprepletani, da bi onda upoznao starog Hamonda, kustosa Britanskog muzeja. U nastavku, od poglavlja IX do XVIII (klasična utopija), posetilac stiče istorijsku svest o novom društvu kroz priču o revoluciji; ukratko, upoznaje „vertikalnu“ dimenziju, koja će dati novu dubinu stvarima koje treba otkriti. Posle razgovora s Hamondom, eksperimentalna utopija kreće iznova, poprima novi intenzitet i kulminira plovidbom uz reku i pojavom Elen, devojke „osebujne i gotovo divlje ljepote“.<sup>62</sup> Na osnovu tog prvenstva datog iskustvu, možemo videti koliko je duboko ritam *Vesti iz Nigdine* prožet stalnom i pokretljivom tenzijom između integracije – progresivne pripadnosti novom društvu, mesta novog doma – i pretnje razdvajanjem, koja tiho lebdi u pozadini iznad tog krhkog spokojstva. Ona razdire to spokojstvo kao munja i što se osećaj prepoznavanja i povratak više približavaju, ta napetost sve više raste. Veličina *Vesti iz Nigdine*, kao moderne utopije, jeste u tome što je dijalektička slika u njoj istovremeno prisutna i kao zlatno doba – reaktivacija besklasnog društva – i kao pakao – reaktivacija patnje.<sup>63</sup> Kao da je patnja prošlih

<sup>62</sup> *Ibid.*, 22, *Hamptonov dvor i jedan pobornik minulih vremena*, str. 161.

<sup>63</sup> Kada je reč o konceptu „dijalektičke slike“, Abensur upućuje na Adornovu kritiku iz pisma Benjaminu od 2–4. VIII 1935 (bespoštedna, ali opet dobro namerna kritika Benjaminovih ranih nacrti *Pasaža* i eseja o Bodleru), za koje navodi francuski izvor: „O kritici dijalektičke slike kod V. Benjamina i njenoj nužnoj ambivalentnosti, videti pismo T. Adorna iz *Correspondance*, t. II, Paris, 1979, str. 171–174.“ Pored nemačkog izvora, videti Theodor W. Adorno, Walter

epohe: da li je reakcionaran, utoliko što konsoliduje te odnose, ili revolucionaran, utoliko što ih podriiva, ili doprinosi njihovoj transformaciji; on postavlja skromnije, ali možda nužno primarno pitanje: koje je mesto umetničke proizvodnje u proizvodnim odnosima? To je pitanje s kojim proizvodi umetničke aktivnosti podležu direktnoj sociološkoj analizi.<sup>37</sup> Da bi odgovorio na njega Moris upoređuje položaj umetnosti u srednjem veku s njenim položajem u devetnaestom veku, pri čemu oba razmatra sa stanovišta proizvodnje i potrošnje. Zaključak je jasan: u modernom društvu umetnost je postala zasebna, specijalizovana i čak ezoterična aktivnost, dostupna samo maloj, kultivisanjoj „eliti“, koja umetnost zaključava u muzeje i „kulturu“, koja se upražnjava u okvirima klike ili kojoj se dodeljuje samo ukrasna funkcija. Nasuprot tome, tendencija umetnosti u srednjem veku bila je unitarna: umetnost koju su proizvodili „kolektivi“, gilde, težila je da prožme i oblikuje ceo društveni život. Ali to ne znači da bi se trebalo vratiti u srednji vek, koji je za Morisa bio samo istorijska ilustracija opšteg odnosa između umetnosti i društva.

Moris je, za razliku od nekih savremenih estetskih trendova, razmišljao i usuđivao se da razmišlja o odumiranju umetnosti u modernom društvu. Njegova borba za socijalizam je tesno povezana s tim razmišljanjima, odnosno s tim fenomenom iščezavanja umetnosti kao mesta razmene između članova društva. U tom pogledu, Morisova razmišljanja nisu mnogo udaljena od onoga o čemu govori Liotar:

„U društvu smatranom za arhaično... komunikacija se ne odvija prema kriterijumima koje su zacrtali Frojd i Marks – kriterijumima praktične transformacije i verbalizacije – već preko formi – likovnih, arhitektonskih – i preko ritmova koji omogućavaju svojevrstu „komunikaciju“ na nivou individualnog nesvesnog. Reč je o društvu-umetnosti (*société-art*); to je bio oblik postojanja koji je trajao milenijumima.“<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Abensur ovde opet upućuje na esej Valtera Benjamina, „Pisac kao proizvođač“.

<sup>38</sup> Jean-François Lyotard, „Notes sur la fonction critique de l'art“, *Revue d'esthétique*, n° 3–4, 1970, str. 402–403.

U modernom društvu u kojem je integrativna funkcija umetnosti nestala, za umetnost više nema mesta, pesnik je lišen svoje proročke funkcije.

Da li je prelazeći iz poezije u utopiju Moris pokušao da obnovi ulogu *vatesa* (*lat.*, pesnika-proroka, barda)? Na tom putu, svim srcem posvećen obavezama svakodnevne propagande, političkoj praksi malog revolucionarnog jezgra, Moris je upoznao i ono što Benjamin naziva „iskustvom siromaštva“<sup>39</sup>. Na veliko zgražavanje prijatelja, koji su mu zamerali što je svoj pesnički poziv žrtvovao zadatku koji su smatrali inferiornim, on, koji je mogao biti vodeći pesnik svoje generacije, pretvorio se u revolucionara. Morisu to nije bilo važno: uveren da u modernom svetu umetnost odumire, shvatio je koliko mora biti „siromašan“ da bi mogao krenuti iz početka i pripremiti se za novi procvat. Moris u stvari nije nikada ni odustao od svog statusa *vatesa*, već je poslušao nove zahteve koje je vreme nametnulo toj ulozi. Prelazak na aktivnu utopiju bio je njegov način za uspostavljanje nove komunikacije između pesnika i njegove publike, razbijanje zida tišine stvaranjem „utopije-umetnosti“, gde Nigdina funkcioniše kao komunikacioni uređaj na nivou individualnog nesvesnog, da upotrebimo Liotarov izraz. Vilijam Moris, čija su učenja nadahnula one koji su težili obnovi formi – Henrija van de Veldea (Jugendstil), Valtera Gropijusa (osnivač Bauhauusa), Hanesa Mejera (drugi direktor Bauhauusa) – na

<sup>39</sup> Abensur aludira na Benjaminov esej „Iskustvo i siromaštvo“, što se ne odnosi na materijalnu bedu već na krizu samog iskustva. U preobilju distrakcija i najrazličitijih mnjenja, koje su doneli novi mediji (tada još daleko od onoga što će doneti TV i digitalna sfera) i nagli razvoj cele „društvene nadgradnje“, treba svesno „osiromašiti“, „zaboraviti“, odbaciti toliko toga, da bi se moglo krenuti iz početka i doći do nekog smislenog iskustva. Odatle i novi pravci u umetnosti i arhitekturi, povratak elementarnim formama i odbacivanje ukrasa, u čemu su neke nove škole išle do ekstrema, ali i do novih kontradikcija (Adolf Los, „Moderna škola“, Bauhaus, De Stijl, konstruktivisti, Le Korbizje, Mis van der Roe, itd.). Benjamin tada nije mogao da sagleda sve ishode, ali je u tom kratkom eseju dobro dočarao samu krizu, na koju je još tražio odgovor. W. Benjamin, „Erfahrung und Armut“ (1933), *Gesammelte Schriften*, II, str. 213–219; <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-iskustvo-i-siromastvo>.

vedača u mraku i ne odgovoriti mu na pitanja, kako bi sam mogao da iskusi ono novo:

„Rade li pritom žene u svilenim haljinama?“ upitah smiješeći se. Dick je zaustio da mi trezvno odgovori, ali Clara mu je stavila ruku preko usta i rekla: „Ne, ne, Dick, ne zatrpavaj ga obavijestima, jer ću pomisliti da si se pretvorio u svoga starog rođaka. Neka to otkrije sam; neće morati dugo čekati.“<sup>60</sup>

Neka sam sazna! U isto vreme, u *Vestima iz Nigdine* zastupljen je princip delotvorne komunikacije, koji se odnosi i na praksu čovečanstva u istoriji i time ograničava polje utopije, njenu funkciju u okviru istorijske akcije. Klarina briga da sačuva otkriće novog utoliko je dragocenija što se kod pripovedača, tokom iskustva kroz koje prolazi, javlja ljubavna želja. Ali zar se želja da se vidi novo društvo nije često upoređivala s ljubavnom strašću?

Unutrašnja struktura morisovske utopije favorizuje takvo eksperimentisanje. Ona obuhvata dva plana komunikacije, povezana s dva životna doba (ono što je rečeno o starosti; ono što je doživljeno u odnosu na mladost): didaktičko-teorijsku komunikaciju, koja doduše nije pošteđena određene neprijatnosti, kada s vremena na vreme posetilac starog Hamonda doživljava kao svog dvojnika; i razigranu, utopijsku, čudesnu komunikaciju, koja povezuje susret sa Elen i potragu za Svetim gralom. Vidimo da pre nego što krene u potragu posetilac za trenutak okleva. On bi u stvari radije ostao uz starca koji u sebi nosi celo pamćenje novog sveta, nego da se suoči sa samim novim svetom:

„... osjećao sam da je starac, svojim znanjem o prošlosti pa čak i nekom izvrnutom naklonošću prema njoj, uzrokovanom živom mržnjom spram minulih vremena, za mene bio tako reći pokrivač koji me štitio od hladnoće toga novog svijeta u kojemu sam se, da tako kažem, zatekao razgoličen, bez pokrova uobičajenih misli i načina djelovanja, i stoga ga nisam želio prebrzo napustiti.“<sup>61</sup>

<sup>60</sup> *Ibid.*, 21, *Uz rijeku*, str. 152.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 17, *Kako je nastupila promjena*, str. 113.

„... uviđam da ste doista stranac i da zacijelo dolazite iz kraja koji nimalo ne sličići Engleskoj. No isto je tako jasno da ne bi valjalo pretrpati vas obavijestima o ovome kraju i da je najbolje da ga upoznate malo-pomalo.“<sup>57</sup>

Gost se prvi put upućuje na iskustvo kada postavi pitanje falansterija i zajedničkog vlasništva; Hamond mu odgovara da samo na osnovu iskustva može bolje shvatiti stav novog društva o tome:

„Falanstere, ha?“ reče on. „Pa, živimo kako nam godi, a u pravilu nam godi živjeti s ukućanima na koje smo se navikli. Sjetite se opet da je siromaštvo iskorijenjeno, i da su furijerističke falanstere i tome slično, kao što je bilo i razumljivo u ono vrijeme, bile tek utočište od puke neimaštine. Takav način života mogli su osmisлити samo ljudi okruženi najgorim siromaštvom... Međutim, ne moram vam o tome previše govoriti, jer ćete ionako poći s Dickom uz rijeku i sami vidjeti kako su ta pitanja riješena.“<sup>58</sup>

Drugi put, kada sam Hamond, uvek tako voljan da pokazuje i objašnjava, obuzdava želju svog posetioca za znanjem tako što mu skreće pažnju na kompleksnost novog života, koju ono označeno i izrečeno ne mogu iscrpsti:

„Susjede“, odgovori on, „iako smo svoj život uvelike pojednostavili i otarasili se brojnih konvencija i lažnih potreba koje su našim precima zadavale mnogo muka, naš je život ipak odviše složen da bih vam podrobno mogao riječima opisati kako je uređen; morat ćete to otkriti sami živeći među nama. Bilo bi bolje da vam kažem što ne činimo, nego što činimo.“<sup>59</sup>

I konačno treći put, jedna žena, Klara, za vreme putovanja rekom, podseća svog ljubavnika da je važno ne mešati dva nivoa, nivo didaktičkog izlaganja, odnosno iskustva, i da je stoga bolje ostaviti pripo-

taj način je iscrtao temeljnu perspektivu moderne umetnosti: njeno rastvaranje kao specijalizovane aktivnosti u kompleksu slobodnijih i širih aktivnosti, s ciljem da se prevaziđe podela na umetnost i tehniku, na umetnost i svakodnevni život. Suprotno struji koja će na kraju naći izraz u fašizmu i kulminirati estetskim kultom rata, Moris ne usmerava svoje napore ka tome da u jednom poružnelom svetu traži i vrednuje lepotu po svaku cenu, već utire put tehničkim inovacijama.

Ključna tehnička inovacija, ona koja za sobom povlači ostale tehničke inovacije i omogućava da se proceni progresivni ili revolucionarni karakter nekog dela, za Morisa se sastoji u ukidanju razdvajanja na proizvođača i potrošača, do kojeg je doveo moderni sistem proizvodnje. Stvar je u tome da se umetnosti vrati funkcija komunikacije, da se ona pojača, da se proizvodni aparat preobrazī do tačke u kojoj te uloge postaju zamenljive. Treba stvarati dela koja su poziv da se prekorači, tačnije uništi ta granica, poziv potrošačima da i sami postanu proizvođači.<sup>40</sup> Praksa Vilijama Morisa kao umetničkog reformatora u arhitekturi i dekorativnim umetnostima, postepeno i bolno mu je otkrila aporije reforme umetnosti koja bi trebalo da se odvija iznad i odvojeno od društva. Podela rada, prema Morisu, leži u srcu krize moderniteta, i upravo je podela rada – o kojoj je princ Albert, povodom Svetske izložbe 1851, s oduševljenjem govorio kao o „pokretačkoj sili civilizacije“<sup>41</sup> – bila meta njegovih teoretskih i praktičnih napada. Saznanje o nepovratnom odumiranju umetnosti, u svetu radikalno transformisanom podelom rada, navelo je Vilijama Moris da, u postepenim pomacima, pređe put od estetske kritike na reči i delu do zahteva za sveobuhvatnom kritikom moderne civilizacije i pristupanja socijalističkom pokretu. Glavni istorijski zadatak se za Morisa sastoji u preobražaju sistema proizvodnje, tako što će se raditi na ukidanju

<sup>40</sup> W. Morris, „Useful Work versus Useless Toil“ (1884), *op. cit.*

<sup>41</sup> Albert, Prince Consort, *The Principal Speeches and Addresses of His Royal Highness the Prince Consort*, 1862, govor od 21. III 1850: „S druge strane, veliki princip podele rada, koji bi se mogao nazvati pokretačkom silom civilizacije, proširio se na sve grane nauke, industrije i umetnosti.“

<sup>57</sup> *Vijesti iz Nigdine*, 2, *Jutamja kupka*, str. 18.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 10, *Pitanja i odgovori*, str. 73.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 12, *O uređenju života*, str. 87.



podele rada, te „velike neopipljive mašine komercijalne tiranije koja ugnjetava živote svih nas“.<sup>42</sup>

Da li taj zaključak znači da umetnici treba da se odreknu svake umetničke proizvodnje i postanu radikalni aktivisti, u iščekivanju „velike noći (revolucije)“? Ukratko, da li „iskustvo siromaštva“ podrazumeva odricanje od svake umetničke aktivnosti? Delimično: ako je tačno da umetnik svoju energiju treba da preusmeri ka propagandi, u najjačem smislu te reči, kao neophodnom delu velikog istorijskog pokreta u kojem bi umetnici morali da učestvuju, Moris ipak ne misli da postoji potreba za potpunim odricanjem, u obliku žrtve prinete na oltar revolucije. Njemu su strani i svaka pompeznost, mazohizam, razmetljivost. Njegov stav se pokazuje mnogo kompleksnijim i bogatijim. On predlaže dijalektiku tehničkih inovacija i revolucionarne prakse. Stvar je u tome da se razviju tehničke inovacije (pristupi) koje vode ka revoluciji i socijalizmu. Umetnost mora odustati od svog „svetog“ karaktera i stopiti se s praktičnim pokretom sveobuhvatne kritike, koji nastoji da omogući istorijsku pojavu novog oblika aktivnosti; obrnuto, revolucionarni rad, „propaganda“ – „deo velike celine“, kao što kaže Moris<sup>43</sup> – ne sme se pozivati samo na revoluciju, kao neki novi *deus ex machina*, već treba da obuhvati sve aktivnosti i da ovde i sada radi na njihovom preobražaju.

Kada prepoznamo originalno mesto Vilijama Morisa u krizi moderne kulture, kao i značaj njegovog inovativnog rada na obnavljanju formi

<sup>42</sup> W. Morris, „Art and its Producers“, *op. cit.*, str. 352–353: „Nije ova ili ona opipljiva mašina od čelika i mesinga to čega želimo da se otarasimo već ta velika, neopipljiva mašina komercijalne tiranije, koja ugnjetava živote svih nas.“

<sup>43</sup> *The Letters of William Morris to His Family and Friends*, ed. Philip Henderson, 1950, „To Mrs Burne Jones, 21 August 1883“, str. 180: „... umetnosti moraju umreti, ili ono što je ostalo od njih, da bi se mogle ponovo roditi... Znaš šta mislim o tome; to primenjujem i na sebe, ne samo na druge. To me, priznajem, neće sprečiti da pišem poeziju, kao što me neće sprečiti ni da pravim svoje šare, zato što me puko lično uživanje u tome vuče da to radim, ali me sprečava da u tome vidim svetu dužnost... U međuvremenu, propaganda mi daje dovoljno posla, koji je, ma koliko izgledao nebitan, deo velike celine, koja se ne sme izgubiti, i to bi trebalo da mi bude dovoljno...“

sistematičnošću klasične utopije, koja, kao pravi idejni sistem, teži da uvede novi princip poretka i organizacije, koji se proširuje na celu stvarnost, na osnovu suvereniteta institucionalne svesti; i raskida sa marksističkom sistematičnošću, budući da eksperimentalna utopija Vilijama Morisa stavlja sebi u zadatak da istraži ono što seže dalje od carstva nužnosti, dalje od dometa dijalektike ili tačnije, ono što dovodi u pitanje granice dijalektičke misli. Ako pozajmimo nešto od Kabeovog prilično varvarskog stila, Morisov cilj je „utopizacija“ Marksa, ali ne samo to. Moris takoreći nakalemljuje vlastitu hipotezu o skoku iz carstva nužnosti u carstvo slobode, kao da diskontinuitet koji ideja o skoku podrazumeva nije dovoljan, budući da, u morisovskoj viziji, prelazak iz praistorije u istinski ljudsku istoriju nalaže, pored skoka, još radikalniji, ali i mnogo strpljiviji diskontinuitet, suspenziju istorijskog kontinuiteta, odvojeno vreme, neizvesnost, stavljanje zagrada, da bismo u jazu koji tako nastaje mogli doći do novih uvida, novog „bistvovanja u svetu“, novog zajedničkog života. U tom smislu, sama utopija, carstvo slobode u obliku doba predaha – predaha shvaćenog kao ritmično zaustavljanje, a ne kao vrhunac putovanja ili odi-seje – predstavlja iskustvo nesvodivo na granice sistema. Pored toga, morisovska utopija, zbog svog doprinosa, zbog inovacija koje donosi, poprima filozofsko značenje: zar se ne bi moglo reći da ona, unutar utopijske tradicije i uprkos njoj, zapravo izražava istu onu specifično modernu inovaciju koju su donele i neke „eksperimentalne filozofije“ (Kjerkegor, Niče), koje su se u formi nefilozofije pojavile posle dovršenja hegelovskog sistema?<sup>56</sup>

Vratimo se sada na tekst da bismo videli odnos između rečenog i življenog, odnosno, kako se u tome naglasak stavlja na iskustvo.

Već na početku Gostu je rečeno da bi bilo uzaludno objašnjavati mu detalje zemlje koju posećuje i da bi bilo najbolje da ih sam strpljivo otkriva:

<sup>56</sup> Karl Löwith, „L'achèvement de la philosophie classique par Hegel et sa dissolution par Marx et Kierkegaard“, *Recherches philosophiques*, IV, 1934–1935, str. 232–267.

prosperitet, isto zatvaranje se manifestuje na nivou komunikacije i vizije. Kabeov slučaj zaslužuje našu pažnju utoliko više što u želji „da ga čitaju žene“ autor svoju utopiju upotpunjuje „romantičnim delom“ preuzetim od Rusoove *Nove Eloize* (Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761). Ali u *Putu u Ikariju*, za razliku od *Vesti iz Nigdine*, romantični aspekt je podređen označenom: to je samo slatkorečivo izlaganje političkog i društvenog sistema u jednoznačnom smislu. Suprotno tome, Moris koristi način izlaganja u skladu s najvećom slobodom, što je suština njegove utopijske vizije. Stoga je preporučljivo obratiti najveću pažnju na diferencijalnu strukturu, koja se često previđala, *Vesti iz Nigdine*, koja počiva na kontrastu između klasičnog utopijskog dela, odnosno didaktičko-sistematičnog izlaganja – kao što je razgovor sa starim Hamondom – i dramskog dela – plovidba uz reku – što naglašava neodređenost komunikacije i potvrđuje čitaočevu slobodu tumačenja. Romantični aspekt postepeno odnosi prevagu, više ne služi izlaganju sistema, više se ne stavlja u službu označenog i postaje istinski eksperimentalan. Putovanje u utopiju, iskustvo pripovedača, postaje iskustvo i za čitaoca. Ta mutacija i inovacija nastaju u samoj teksturi utopijske knjige, bilo u formi ironičnog komentara o Hamondu i njegovom didaktizmu ili u konkretnijem obliku izričitog poziva na direktno iskustvo. Ceo skup sredstava pojačava tu eksperimentalnu situaciju i uspostavlja novi odnos uključenosti i čak pripadnosti između pripovedača i njegovog doživljaja novog društva, kako bi ga izvukao iz klasične situacije spoljašnjeg posmatrača, koji tokom zamišljenog putovanja novo društvo vidi nekako „ravno“, kao sliku postavljenu pred njegove oči.

Stoga otvorenost morisovske utopije, njena orijentacija ka najvećoj slobodi, proizilazi iz njenog odlučno eksperimentalnog karaktera. Ako su *Vesti iz Nigdine* knjiga koja toliko privlači slobodarsku misao i potragu za oslobođenim društvom, to je zato što njen izabrani način komunikacije raskida s dva oblika sistematičnosti: ona raskida

– čija će kruna biti osnivanje Bauhausa 1919, od strane Valtera Gropijusa – moći ćemo da bolje vidimo iz kakve vrste istraživanje proističe novi utopijski duh.<sup>44</sup> Reintegrisana u opštu želju za tehničkom inovacijom, Morisova transformacija utopije poprima nove dimenzije. Ona igra vodeću ulogu u tom opštem kretanju ka obnovi karakterističnih formi moderniteta i poziva čitaoca da svoju pažnju usmeri na to kako se, u modernim uslovima, menja uloga utopije.

Svako ko želi da utiče da proizvodne uslove mora ne samo razvijati proizvode već i otkrivati nova sredstva za proizvodnju, insistira Valter Benjamin. Ukratko, proizvodi inovatora moraju imati „funkciju organizovanja“. Iz toga Benjamin izvlači sledeće ključne propozicije:

„Sama tendencija nije dovoljna... Doduše, ipak je veoma važno šta ko misli, ali ni najbolje mišljenje ničemu ne služi ako ne stvara ništa korisno od onih koji ga imaju. I najbolja tendencija je lažna ako ne uobličava stav s kojim čovek treba da joj se pridruži. A taj stav književnik može uobličiti samo tamo gde uopšte nešto uobličava: naime, pišući. Tendencija je nužan, nikada dovoljan uslov da dela imaju funkciju organizovanja.“<sup>45</sup>

U ovom slučaju to znači da novi utopijski duh nije dovoljno analizirati na osnovu tendencije, odnosno doktrine – u slučaju Vilijama Morisa, na osnovu marksističke teorije budućnosti – već da ga treba proučavati i tumačiti na osnovu funkcije koju dodeljuje utopiji i novog oblika koji time postiže. Ta perspektiva ima tu prednost što nas drži podalje od uzaludnih sporenja oko prvenstva između fabijanaca, marksista i anarhista, ili tačnije, što na ta sporenja odgovara tako što napušta sterilni teren na kojem se odvijaju.

Ono što razmatranje Morisovog dela iz te „tehničke“ perspektive čini još privlačnijim jeste to što kod njega, u svim njegovim teoretskim, političkim i čak utopijskim tekstovima pronalazimo, obliku fragmenata, skicu teoretizacije utopije i snova. Bez zalaženja u detalje, možemo reći da Moris postavlja pitanje funkcije utopije u društvu

<sup>44</sup> Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, London, 1960.

<sup>45</sup> V. Benjamin, „Pisac kao proizvođač“, *op. cit.*, str. 108–109.

nom polju, u okviru problematizacije tri pojma: utopije, istine i prakse. Time što je istorijskoj praksi i onome što predstavlja njen vrhunac u klasnom društvu, revolucionarnoj praksi, povratio sva prava, Moris razdvaja utopiju od naučnog predviđanja, s kojim se suviše često mešala; on razdvaja utopiju od istine, od „istorijske istine“, u smislu da postoji jedinstveni smisao istorije koji bi utopija trebalo da ilustruje. Za razliku od sen-simonovaca i Kabea, utopija se kod Morisa više ne pojavljuje kao instanca čija je funkcija da diktira istinu praksi; u stvari, prema Morisu, čak i u nekom skromnom stadijumu prakse ima više istine nego u najsavršenijoj i najskladnijoj utopiji.

I pored toga što morfološka prognoza (o *obliku* poželjnog društva) preuzeta iz marksističke teorije komunističkog pokreta čini osnovu morisovske utopije, ona ne samo da se ne svodi na tu osnovu već, naprotiv, uzleće s nje i interveniše negde drugde i drugačije. Utopija se odvaja od koncepta da bi postala slika, posrednička slika otvorena za „istinu želje“. Prema Morisu, ne možemo znati kakva će biti budućnost, ne možemo autoritativno odgovoriti na pitanje kakva će „rešenja“ doneti socijalizam; u stvari, socijalizam neće pružiti rešenja već potpuno poremetiti buržoasko društvo:

„Pokušaj da se na takva pitanja odgovori u potpunosti ili autoritativno, predstavljalo bi pokušaj nemogućeg konstruisanja šeme novog društva od materijala starog, pre nego što saznamo koji će od tih materijala nestati, a koji opstati kroz evoluciju koja nas vodi ka velikoj promeni.“<sup>46</sup>

Ali to priznanje, mnogo puta ponovljeno, razjašnjeno, nijansirano, umesto da potpiše smrtnu presudu utopiji ili objavi njen kraj, kao što je to uradila pozitivistička struja unutar marksizma, otvara i otkriva san, utopiju, viziju, koje treba prepoznati u njihovoj pravoj oblasti: *edukaciji želje*. Prema tome, svoditi utopiju Vilijama Morisa na naučno predviđanje ili čak videti u njoj ilustraciju naučnih istina marksizma u obliku parabole, duboko je pogrešno. Ta greška je utoliko ozbiljnija što potpuno promašuje ono što je kod Morisa novo i tako u stvari otkriva nelagodnost takvih tumača pred tom novošću,

<sup>46</sup> W. Morris, „Useful Work versus Useless Toil“ (1884), *op. cit.*

Mekanovog (Meccano) kompleta za sklapanje, kao da nije zainteresovan za krajnji ishod“.<sup>55</sup>

U stvari, primećujemo određenu korelaciju između poetike otvorenog dela i specifičnosti novog utopijskog duha; ili tačnije, za novi utopijski duh se može reći da je deo poetike otvorenog dela. On osmišljava i upražnjava utopiju kao otvoreno delo na tri povezana načina:

— Novi utopijski duh, kao i otvoreno delo, zapravo teži da ohrabri čitaoca da svesno postupa slobodnije. On ne želi da čitaoc utopije pretvori u učenike čija je aktivnost unapred određena samom organizacijom dela koje smatraju obaveznim već u pronalazače nove istorijske prakse, koja time što raskida s represijom pisane utopije postiže da se utopija ukaže kao simulacija. U meri u kojoj raskida sa svakim oblikom utopije kao modela, Morisova utopija je nedovršena, nepotpuna; štaviše, ona se poigrava s tom nepotpunošću.

— Ako duboko promišljanje prirode interpretativnog odnosa utemeljuje poetiku otvorenog dela, onda vrednovanje prakse kao principa i pokretača istorijskog pronalaska utemeljuje novi utopijski duh. Praksa novog utopijskog duha stiže ključnu ulogu, koju otvoreno delo dodeljuje tumaču, koji sa svoje strane, prema toj poetici, ne obavlja neki drugorazredni posao, neku izvedenu operaciju, već se upušta u čin tumačenja koji je konstitutivan za delo kao i samo njegovo pisanje.

— Utopija, kao otvoreno delo, raskida s vizijom ustrojenog i hijerarhijskog sveta u kojem se stabilna hijerarhija bića i zakona mora odražavati i u strogom poretku značenja. Tu postoji korelacija između poretka sadržaja i strukture same komunikacije. Naime, Kabe koristi način izlaganja koji se blisko podudara s autoritarnom i ekstremno regulisanom vlašću „dobrog Ikara“ (osnivača Ikarije). U Ikariji, čiji su žitelji konačno bili te sreće da pronađu diktatora koji iskreno želi njihovu slobodu i

<sup>55</sup> *Opera Aperta*, 1962, „La poetica dell'opera aperta“, str. 35.

predviđanje, politička polemika, parodija, simulacija. Delo koje može da posluži za razne namene, s kojim možete da radite šta poželite; to je ono što potvrđuje njegovu modernost. Iz tog kompozitnog karaktera sledi da je Morisova utopija izrazito moderna i to kao otvoreno delo, u smislu o kojem govori Umberto Eco: „U osnovi, neka forma je estetski validna u meri u kojoj se može videti i razumeti iz više perspektiva, ukoliko manifestuje bogatstvo aspekata i rezonanci, a da nikada ne prestane da bude verno sebi.“<sup>53</sup> Suprotno tome, klasična utopija se opasno približava onome što Eko vidi kao suprotnost umetničkom delu, putnoj signalizaciji. Zbog svog monološkog karaktera, klasična utopija zaista teži da se postavi kao putokaz na putu ka budućnosti: samo tim putem i nijednim drugim, samo taj cilj i nijedan drugi. Ipak, treba uvažiti da je u mnogim utopijskim tekstovima prisutna ironična dimenzija (ne zaboravimo da sam izraz utopija potiče iz igre reči), koja čak i kada nije sastavni deo utopijske igre unosi jaz u utopijski tekst, tako da se on nikada ne može podudariti sa samim sobom. Zar nije upravo taj autoritarni pedagoški karakter, taj monologizam, osudio još mladi Marks, i suprotstavio mu „novi pravac“?

„Međutim, to je upravo opet prednost novoga pravca, da mi ne anticipiramo svijet dogmatski, nego da novi svijet želimo naći tek pomoću kritike staroga... Mi ne istupamo nasuprot svijetu doktrinarski s nekim novim principom: ovdje je istina, pred njom na koljena!“<sup>54</sup>

Više od toga – i to je tačka u kojoj veza s obnovom formi postaje jasna – utopija Vilijama Morisa je otvorena na manje metaforičan i konkretniji način. Ako se vratimo na analizu Umberta Eka, to je „nedovršeno delo“, koje autor stavlja na uvid čitaocu „skoro kao delove

<sup>53</sup> Umberto Eco, *Opera Aperta*, 1962, „La poetica dell'opera aperta“, str. 34. Objavljeno kao *Otvoreno djelo*, „Poetika otvorenog djela“, Veselin Masleša, Sarajevo, preveo Nika Miličević (ovde AG), 1965.

<sup>54</sup> K. Marks, pismo Arnoldu Rugeu, septembar 1843 (*Deutsch-Französischen Jahrbüchern*, 1844). K. Marx i F. Engels, *Rani radovi*, Naprijed, Zagreb, 1961, preveo Stanko Bošnjak, str. 44, 46.

koju ponekad i mogu da naslute, ali je odmah i energično odbacuju. U stvari, ta vrsta tumačenja odmah počinje da pothranjuje kontradiktorne ambicije: ona bi htela da se proglasi nadležnom za modernost Morisove utopije, a da se pri tom ne odrekne svog pozitivizma. To je razlog zašto izlaz vidi u tome da Morisovu utopiju svede na naučno predviđanje ili čak da je bez oklevanja proglasi za „naučnu utopiju“.

Edukacija želje je „organizaciona funkcija“ morisovske utopije. Ta formula može izazvati zabunu: naime, za razliku od tradicije moralnog vaspitanja čovečanstva, utopija ne treba da dodeljuje želji „ispravne“ ili „pravedne“ ciljeve već da je *nauči da želi*, da je podstakne, probudi; ne da joj zacrtta cilj već da joj otvori put:

„O socijalizmu se može reći samo to da on ne priznaje nikakvu konačnost u progresu i stremljenjima čovečanstva; i da nam je jasno da je najdalje što sada možemo zamisliti samo faza velikog evolucijskog putovanja koje budućnost i prošlost povezuje sa sadašnjošću.“<sup>47</sup>

Želju treba naučiti da želi, da želi bolje, da želi više, i pre svega, da želi drugačije; da odbaci svaki balast, da pronade lek za slab apetit, da oslobodi plamene ptice želje, da žudnji za avanturom dopusti da se razmahne.

„Osećaj pustolovine“<sup>48</sup> čini jednu od najskrivenijih niti *Vesti iz Nigdine*; taj osećaj se širi kako u stremljenju novog čovečanstva ka nepoznatom, budućem društvu tako i dok pripovedač plovi rekom uzvodno i prolazi kroz čudnovato iskušenje sećanja i drugog rođenja. Doba predaha je svojevrsna inicijacija u preobražaj želje, u njenu kvalitativnu transfiguraciju; kroz odricanje od principa odricanja, doba predaha kao da dopušta želji da se oslobodi od sklonosti ka pohlepi,

<sup>47</sup> *The Letters of William Morris to His Family and Friends*, 1950, „To the Rev. George Bainton, 2 April 1888“, str. 284.

<sup>48</sup> *Vijesti iz Nigdine*, 28, *Rječica*, str. 201: „Prekrasnih li polja! rekla je (Klara). Nisam ni slutila da mala rječica poput ove može biti tako dražesna. Malenost svega unaokolo, kratki ravni dijelovi i brza izmjena obala daju čovjeku osjećaj da nekamo ide, da stiže u neko neobično mjesto, osjećaj pustolovine koji nisam doživjela na velikim vodama.“



od mahnitosti požude, od svakog modela izobilja koji i dalje zavisi od predatorskog stava, kao što je onaj prisutan u buržoaskom shvatanju prirode. Kao što kaže Adorno:

„Ideja o punoći života, čak i onoj koju ljudima obećavaju socijalističke koncepcije, nije utopija, kao što ona sebe pogrešno zamišlja, zato što se takvo obilje ne može razdvojiti od pohlepe, od onoga što se u jugendstilu zvalo 'živeti punim plućima', od požude koja podrazumeva nasilje i podjarmljivane. Ako nema nade bez zadovoljenja požude, onda ova druga ostaje prikovana za gnusni kontekst razmene istog za isto, upravo za ono beznadežno.“<sup>49</sup>

U toj suspenziji vremena, u stalno promenljivoj površini reke, u njenom ogledalu, čovečanstvo ponovo otkriva, predajući se pokretljivosti vode, njenoj fluidnosti, lepotu pojavnosti. Doba predaha je jedan od potpuno novih načina na koji morisovska utopija nastoji da poništi dijalektiku socijalizma (izokretanje oslobođenja u njegovu suprotnost), da odagna njene posledice, time što u tom drugom ritmu, izvan nužde, izvan rada, otvara neistraženu oblast želje, tako da se ova može iščupati iz postvarenih oblika zadovoljenja i vinuti, bez zapadanja u ponavljanje, ka novoj stvarnosti, na granici nepoznatog. Taj složeni odnos prema želji utkan je kako u samo telo utopije tako i u početak revolucije, smatra stari Hamond:

„Osvrnemo li se sada na to, vidimo da je glavni pokretač te promjene bila čežnja sa slobodom i jednakošću, srodna, ako hoćete, bezumnoj strasti ljubavnika.“<sup>50</sup>

„Dijalektičke slike“ (Benjamin) koje čine utopiju kod Morisa ulaze u igru na vrlo suptilan način. Pojednostavljeno, prvi pristup je onaj

<sup>49</sup> T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, „Nihilismus“, str. 369. Abensurov citat je proširen, da bi se bolje video kontekst; postojeći prevod ovde nije preuzet, u pokušaju da se dođe do nešto jasnijeg izraza, ali se opet može konsultovati: Teodor Adorno, *Negativna dijalektika*, BIGZ, Beograd, 1979, preveli Nadežda Čaćinović-Puhovski i Žarko Puhovski, str. 309.

<sup>50</sup> *Vijesti iz Nigdine*, 17, *Kako je nastupila promjena*, str. 114.

koji povezuje san i srednjovekovnu romansu: dijalektička slika se okreće prošlosti, iz koje se podiže glas koji se obraća sadašnjosti (*San Džona Bola*; W. Morris, *A Dream of John Ball*, 1886, 1888). U drugom pristupu, razvija se odnos između romanse i utopije: dijalektička slika se okreće ka budućnosti, koja sa svoje strane utiče na sadašnjost (*Vesti iz Nigdine, utopijska romansa*). To je svakako pojednostavljeno, zato što vremenske dimenzije očigledno nastavljaju da se prožimaju, razmenjuju: najudaljenija budućnost budi i oživljava najudaljeniju prošlost, s „elementima praistorije, to jest besklasnog društva“.<sup>51</sup>

Najdalja budućnost se hrani na najdubljim i najsvežijim izvorima čovečanstva, u „detinjstvu sveta“, a jedan od žitelja Nigdine priznaje vezu između detinjstva, igre i mašte na ontogenetskom nivou: „Djetinji dio nas stvara djela mašte.“<sup>52</sup> Dodajmo tome vrlo prefinjenu dijalektiku zaborava i sećanja koja plete odnose između glavnih junaka, kao neka vrsta igre spojenih sudova između svesti preopterećene istorijom i svesti žitelja Nigdine koji pokušavaju da naslute patnje prošlosti i tako razbiju omotač zaborava.

## OTVORENO DELO I EKSPERIMENTALNA UTOPIJA

S tako shvaćenom funkcijom morisovske utopije, ako prepoznamo njen doprinos obnavljanju bogatijih formi i njenu prirodu konkretne dijalektičke slike, možemo se slobodno upustiti u tumačenje koje pokušava da bude na visini svog predmeta, novog utopijskog duha, i koje ne zazire od avanture samog čitanja.

Pre svega, *Vesti iz Nigdine* deluju kao suštinski kompozitno delo. To je romansa, politički traktat, ispovest jednog revolucionara, propagandno-edukativni tekst za jedan borbena časopis, san, istorijsko

<sup>51</sup> Valter Benjamin, *Pariz, prestonica XIX veka*: „U snu u kojem svaka epoha onu sledeću zamišlja u slikama, ova druga izgleda spojena s elementima praistorije, to jest besklasnog društva.“ W. Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts“, ekspozicija iz 1935; <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka>.

<sup>52</sup> *Vijesti iz Nigdine*, 16, *Ručak u dvorani Bloomsbury Marketa*, str. 112.